

**ENTRE A PLASTICIDADE DO CORPO E DA  
IMAGEM - CONTRIBUTOS PARA UMA VIAGEM  
INTERACTIVA PELOS TERRITÓRIOS INCERTOS  
DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Eusébio Mendes de Almeida

---

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação  
(na especialidade de Comunicação e Artes)

Orientadora  
Professora Doutora Maria Teresa Cruz

Lisboa, Setembro de 2014

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Tese de Doutoramento apresentada por Eusébio Mendes de Almeida para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação (na especialidade de Comunicação e Artes), sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Teresa Pimentel Peito Cruz (Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

(Trabalho financiado pela  **FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia)

Este trabalho foi financiado pela FCT, e pelo FSE, no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, ao abrigo do POPH (Programa Operacional Potencial Humano do QREN Portugal 2007-2013).



## **DECLARAÇÃO**

Declaro que esta tese de doutoramento resulta da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia geral.

O candidato,

---

Lisboa, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## **DECLARAÇÃO**

Declaro que esta tese de doutoramento se encontra em condições de ser apreciada  
pelo júri a designar

A orientadora

---

Lisboa, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## DEDICATÓRIA

**A** memória do meu pai (António Gomes de Almeida).

**A**o trabalho e ao carinho da minha mãe (Arménia Rosa Mendes).

**A**os caminhos do futuro do meu filho (Tomás Rosa Mendes).

## AGRADECIMENTOS

Acredito que por maior que seja o esforço e o mérito de um investigador ou de um trabalho de investigação, o mérito maior, esse, vai seguramente para aqueles que apesar das dificuldades nunca deixaram de nos acompanhar, sejam estes os autores de quem nós mais gostamos e que, neste caso concreto, já foram profusamente citados ao longo do trabalho, ou então aqueles (orientadora, familiares e amigos) com quem nós fomos convivendo e trocando impressões ao longo destes quase cinco anos de aturada investigação, e que apesar das dificuldades, volto a frisar, nunca deixaram de nos apoiar, ou melhor, nunca nos deixaram desistir daquilo que nos pareceu, logo à partida, um trabalho muito difícil de concretizar. Aliás, sem eles este trabalho teria sido muito mais lento e improdutivo. Com eles tudo se tornaria muitíssimo mais fácil, desafiante e enriquecedor.

Assim sendo, começo por dirigir um agradecimento muito especial à minha orientadora, a Professora Doutora Maria Teresa Cruz, não só pelo facto de se ter disponibilizado desde o primeiro momento para orientar este trabalho, mas também por ter discutido comigo, com a argúcia intelectual que lhe é reconhecida, o melhor caminho a seguir e ainda pela confiança que depositou em mim e na minha proposta de investigação. Além disso, quero também agradecer-lhe pelo acompanhamento, sempre atento, sábio e seguro e ainda pelo incentivo e oportunidades de colaboração e aprendizagem que me foi proporcionando ao longo deste dilatado período de investigação, nomeadamente no âmbito do Projecto - *Comunicação, Cultura e Arte no Museu do Côa* (2008/2010), ou seja, na prática, isto significa que sem os seus preciosos ensinamentos este trabalho jamais seria aquilo que é ou aquilo em que se veio ou poderá vir a tornar (...).

Em suma, muitíssimo obrigado por me ter ajudado a ver as coisas de outro modo (sempre de modo diferente), e ainda por me ter desafiado a pensar e a escrever de forma muito mais clara e racional, pois sem a sua imprescindível orientação este trabalho mais não seria do que uma investigação constituída pelos mais livres, estranhos e imaginários “nacos de prosa”, tão incertos e variados como uma parte significativa da minha própria utopia pessoal. Devo frisar, por isso mesmo, que tudo o que de bom houver neste trabalho tem a sua marca verdadeiramente inconfundível. Por isso, para si, Professora Teresa Cruz, vai a minha enorme gratidão e admiração pessoais.

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Em segundo lugar, quero agradecer ao Professor Doutor José Bragança de Miranda, não só por me ter integrado como investigador/colaborador do Projecto *Museu do Côa* (já acima enunciado), mas também por me ter proporcionado a oportunidade de publicar algumas das minhas reflexões no âmbito do *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura* (2010). Além disso, agradeço-lhe também pelos preciosos momentos de aprendizagem desenvolvidos durante a frequência dos seminários por si ministrados no âmbito do curso de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias (onde éramos, aliás, constantemente colocados perante o desafio de pensar sobre algumas das muitas problemáticas altamente aliciantes da experiência contemporânea). Este último agradecimento estende-se de igual forma, e pelas mesmíssimas razões, quer ao Professor José Gil, ao Professor António Marques, e ao saudoso Professor Eduardo Prado Coelho, quer à Professora Teresa Cruz, e à Professora Maria Augusta Babo, isto só para salientar o nome dalguns daqueles professores que mais me terão marcado durante este dilatado período de investigação (Mestrado/Doutoramento).

Agradeço ainda ao Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem (CECL), da Universidade Nova de Lisboa, por me ter dado a oportunidade de fazer parte da sua extraordinária equipa de investigadores/colaboradores.

Agradeço também aos elementos do júri do meu Trabalho Final de Curso pelas suas proveitosas recomendações (Professora Maria Teresa Cruz, Professor José Bragança de Miranda e Professor Paulo Filipe Monteiro), a que eu tentei atender sempre que me foi possível.

Agradeço ainda aos Professores Rodrigo Silva, José Eduardo Rocha (JER), Gonçalo Pena, Francisco Vaz Fernandes e Ana Pinto, ao Artista João Onofre e aos fotógrafos Duarte Belo e Pedro Letria, não só por me terem ajudado a descobrir alguns dos caminhos que entretanto me haveriam de conduzir em direcção a muitas outras direcções possíveis e imaginárias no que à Arte Contemporânea diz respeito, mas também pelas conversas proveitosas e amigas que haveríamos igualmente de travar ao longo dos cinco anos do Curso de Artes Plásticas, na Escola Superior de Artes e Design (ESAD.CR). De facto, foi aí que eu aprendi a desenhar um gesto de aproximação em relação à liberdade e à plasticidade criativa das palavras, neste caso, das palavras com que viria a sustentar o esqueleto conceptual desta tese de doutoramento.

Por fim, devo ainda um agradecimento especial à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), pelo financiamento atribuído a este projecto, pois sem o seu

contributo financeiro este trabalho teria sido certamente muito mais difícil de concretizar.

A título mais pessoal, e sem qualquer tipo de critério, a não ser o da maior ou menor frequência de convívio, gostaria de agradecer à minha mãe, Arménia Rosa Mendes (pelo facto de ter feito tudo aquilo que esteve ao seu alcance), ao meu irmão Eugénio, à minha irmã Sofia, à Gabi e ao Cláudio por continuarem a fazer parte integrante da minha vida. Sem vocês o meu imaginário pessoal seria muito mais pobre e incompleto.

Ao Arsénio Rosa e à Idalina Amaro pelo facto de terem estado sempre presentes durante alguns dos momentos mais importantes da minha vida e da vida do Tomás, e também pela vossa grande amizade. Ao João Paulo, por tudo aquilo que ele representa para o “Tommy”, e que é muito, seguramente.

À Susana Rosa, pelos muitos e bons momentos que passámos juntos e ainda pela grande amizade que permaneceu sempre bem activa entre nós (sem ti não haveria esta ponte maravilhosa que nos deverá continuar a ligar aos misteriosos e inquietantes caminhos do futuro...).

Ao Tomás, pelo facto extraordinário de ser quem é, ou seja, nada mais, nada menos do que a pessoa mais importante da minha vida.

E, por fim, aos amigos Carlos Soares, Artur Jorge Abreu Duarte, Zorba e Joana Windler que, para todos os efeitos, não precisam de agradecimentos, nem sequer de dedicatórias. Prometo-lhes apenas muita entrega e dedicação!



TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

**ENTRE A PLASTICIDADE DO CORPO E DA  
IMAGEM - CONTRIBUTOS PARA UMA VIAGEM  
INTERACTIVA PELOS TERRITÓRIOS INCERTOS  
DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

**EUSÉBIO MENDES DE ALMEIDA**

---



(imagem1.)

Julius von Bismarck, *Fulgurator*, Alemanha (2007/2008).  
(site oficial de Bismarck, disponível em: <http://juliusvonbismarck.com/bank/>).

## RESUMO

**Palavras-chave:** arte contemporânea, plasticidade, imagem, espaço, viagem, experiência, cartografia, território, ligação, vida, liberdade, nomadismo, deslocalização, corpo, processo criativo, ciberespaço, *cyborg*, interactividade, hibridez, disseminação, tecnologias digitais.

Este trabalho de investigação começou por ser estruturado em torno de quatro grandes capítulos (quatro grandes linhas de orientação temática), todos eles amplamente desenvolvidos no sentido de podermos cartografar alguns dos principais territórios e sintomas da arte contemporânea, sendo certo também, que cada um deles assenta precisamente nos princípios de uma estrutura maleável que, para todos os efeitos, se encontra em processo de construção (*work in progress*), neste caso, graças à plasticidade do corpo, do espaço, da imagem e do uso criativo das tecnologias digitais, no âmbito das quais, aliás, tudo se parece produzir, transformar e disseminar hoje em dia à nossa volta (quase como se de uma autêntica viagem interactiva se tratasse). Por isso, a partir daqui, todo o esforço que se segue procurará ensaiar uma hipótese de trabalho (desenvolver uma investigação) que, porventura, nos permita desbravar alguns caminhos em direcção aos intermináveis túneis do futuro, sempre na expectativa de podermos dar forma, função e sentido a um desejo irreprimível de liberdade criativa, pois, a arte contemporânea tem essa extraordinária capacidade de nos transportar para muitos outros lugares do mundo, tão reais e imaginários como a nossa própria vida.

Assim sendo, há que sumariar algumas das principais etapas a desenvolver ao longo desta investigação. Ora, num primeiro momento, começaremos por reflectir sobre o conceito alargado de «crise» (a crise da modernidade), para logo de seguida podermos abordar a questão da crise das antigas categorias estéticas, questionando assim, para todos os efeitos, quer o conceito de «belo» (Platão) e de «gosto» (Kant), quer ainda o conceito de «forma» (Focillon), não só no sentido de tentarmos compreender algumas das principais razões que terão estado na origem do chamado «fim da arte» (Hegel), mas também algumas daquelas que terão conduzido à estetização generalizada da experiência contemporânea e à sua respectiva disseminação pelas mais variadas plataformas digitais. Num segundo momento, procuraremos reflectir sobre alguns dos principais problemas da inquietante história das imagens, nomeadamente para tentarmos perceber como é que todas estas transformações técnicas (ligadas ao aparecimento da fotografia, do cinema, do vídeo, do computador e da internet) terão contribuído para o processo de instauração e respectivo alargamento daquilo que todos nós ficaríamos a conhecer como a nova «era da imagem», ou a imagem na «era da sua própria reprodutibilidade técnica» (Benjamin), pois, só assim é que conseguiremos interrogar este imparável processo de movimentação, fragmentação, disseminação, simulação e interacção das mais variadas «formas de vida» (Nietzsche, Agamben). Entretanto, chegados ao terceiro grande momento, interessa-nos perceber a arte contemporânea

como uma espécie de plataforma interactiva que, por sua vez, nos levará a interpelar alguns dos principais dispositivos metafóricos e experimentais da viagem, neste caso, da viagem enquanto linha facilitadora de acesso à arte, à cultura e à vida contemporânea em geral, ou seja, todo um processo de reflexão que nos incitará a cartografar alguns dos mais atractivos sintomas provenientes da estética do *flâneur* (na perspectiva de Rimbaud, Baudelaire, Long e Benjamin) e, conseqüentemente, a convocar algumas das principais sensações decorrentes da experiência altamente sedutora daqueles que vivem mergulhados na órbita interactiva do ciberespaço (na condição de *ciberflâneurs*), quase como se o mundo inteiro, agora, fosse tão somente um espaço poético «inteiramente navegável» (Manovich). Por fim, no quarto e último momento, procuraremos fazer uma profunda reflexão sobre a inquietante história do corpo, principalmente com o objectivo de reforçar a ideia de que apesar das suas inúmeras fragilidades biológicas (um ser que adoece e morre), o corpo continua a ser uma das «categorias mais persistentes de toda a cultura ocidental» (Ieda Tucherman), não só porque ele resistiu a todas as transformações que lhe foram impostas historicamente, mas também porque ele se soube reinventar e readaptar pacientemente face a todas essas transformações históricas. Sinal evidente de que a sua plasticidade lhe iria conferir, principalmente a partir do século XX («o século do corpo») um estatuto teórico e performativo verdadeiramente especial. Tão especial, aliás, que basta termos uma noção, mesmo que breve, da sua inquietante história para percebermos imediatamente a extraordinária importância dalgumas das suas mais variadas transformações, atracções, ligações e exhibições ao longo das últimas décadas, nomeadamente sob o efeito criativo das tecnologias digitais (no âmbito das quais se processam algumas das mais interessantes operações de dinamização cultural e artística do nosso tempo). Em suma, esperamos sinceramente que este trabalho de investigação<sup>1</sup> possa vir a contribuir para o processo de alargamento das fronteiras cada vez mais incertas, dinâmicas e interactivas do conhecimento daquilo que parece constituir, hoje em dia, o jogo fundamental da nossa contemporaneidade.

---

<sup>1</sup> O resumo detalhado das principais linhas de orientação temática e argumentativa de cada um dos quatro capítulos aqui brevemente apresentados encontra-se devidamente assinalado entre as páginas 16 e 22 deste trabalho de investigação, ou seja, no texto subordinado ao tema da *Introdução*.

## ABSTRACT

**Keywords:** contemporary art, plasticity, image, space, trip, experience, cartography, territory, link, life, freedom, nomadism, relocation, body, creative process, cyberspace, cyborg, interactivity, hybridity, dissemination, digital technologies.

We began this research paper by structuring it around four large chapters (or four major thematic guidelines) and giving each a broad scope which would allow us to map some of the main territories and symptoms of contemporary art. Each chapter was built precisely upon the principles of a malleable structure which remains, for all intents and purposes, a work in progress, thanks to the plasticity of the body, of the space, of the image and of the creative use of the same digital technologies which now seem to dominate everything that is produced, transformed and disseminated in the world (almost as if it were a true interactive journey). Consequently, from this moment on we will endeavor to try out a working hypothesis (developing a research paper) which might allow us to tame some roads towards the endless tunnels of the future, as we strive to give form, function and meaning to an irrepressible desire for creative freedom; for contemporary art possesses that extraordinary ability of transporting us to many other places in the world which are as real and as imaginary as our own lives.

We must therefore outline some of the main steps to be taken during the course of this research. We will begin first by reflecting on the broad concept of “crisis” (the crisis of modernity) so that we can then broach the crisis of the old aesthetical categories, thus questioning the ideas of “beauty” (Plato) and “taste” (Kant) as well as the idea of “form” (Focillon), not only in an attempt to understand some of the main causes which may have originated the so-called “end of art” (Hegel) but also those which may have led to the generalized aestheticization of the contemporary experience and its corresponding dissemination through a vast array of digital platforms. The second step will be a reflection on some of the major issues raised by the unsettling history of images, in an attempt to understand how the technical transformations linked to the arrival of photography, film, video, computers and the internet may have contributed to the establishment and expansion of what would become known as the new “age of the image”, or as the image in the “age of its technological reproducibility” (Benjamin); only thus will we be able to question the unstoppable process of motion, fragmentation, dissemination, simulation and interaction of a disparity of “forms of life” (Nietzsche, Agamben). Once we arrive at the third broad step, we will want to perceive contemporary art as a type of interactive platform, which in turn will lead us to address some of the key metaphorical and experimental devices of the journey, specifically the journey as a facilitator of access to art, culture and general contemporary life; that is, a reflection process which will encourage us to map some of the most engaging symptoms of *flâneur* aesthetics (in the views of Rimbaud, Baudelaire, Long and Benjamin), therefore summoning some of the main sensations which arise from the highly seductive experience of those who live immersed in the interactive orbit of

cyberspace (in the condition of *cyberflâneurs*), almost as if the whole world had now become simply a “fully navigable” poetic space (Manovich). Lastly, in the fourth and final step, we will endeavor to make a profound reflection on the disquieting history of the body, mainly aiming to demonstrate that despite its numerous biological fragilities (a being which grows ill and dies), the body remains one of the “most persistent categories in all western culture” (Ieda Tucherman), not only because it has resisted all the transformations which have historically been imposed on it, but also because it knew how to patiently reinvent itself and readjust to all those historical transformations. This was a clear sign that the body’s plasticity would confer it a truly special theoretical and performative status, especially from the 20th century (the “century of the body”) onwards. So special, in fact, that we only need an inkling, however slight, of its disquieting history to understand at once the extraordinary importance of some of its several transformations, attractions, connections and displays throughout the last decades, in particular under the creative effect of digital technologies (which are host to some of the most interesting operations of artistic and cultural motion of our times). In summation, we sincerely hope that this research paper<sup>1</sup> may contribute to the expansion of the increasingly uncertain, dynamic and interactive frontiers of our knowledge of what currently seems to be the fundamental game of our contemporaneity.

---

<sup>1</sup> The detailed summary of the major thematic and argumentative guidelines for each of the chapters briefly introduced here is marked accordingly between pages 16 and 22 of this research paper, that is, in the text pertaining to the theme of the *Introduction*.

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Eusébio Mendes de Almeida  
Setembro de 2014

A propósito do verdadeiro valor de uma tese, Eduardo Prado Coelho diz-nos no seu livro – *Os Universos da Crítica* (1982), de forma verdadeiramente lapidar, que «(...) se poderão multiplicar as objecções, argumentar sempre com um rosário de excepções, demonstrar tudo o que elas têm de abrupto, cortante ou injusto em relação à complexidade infinita do real, evocar minuciosamente, e com a roedora paciência erudita, todos os exemplos que lhe escapam – tudo gloriosas tarefas que manifestarão devoção ilimitada pela ciência do método, abnegação desmedida e minucioso espírito crítico. Não será isso que minimamente nos poderá afectar. Sabemos que uma tese não vale pela capacidade que tenha em cobrir todos os dados do real, porque nenhuma o faz, nem mesmo quando o julga fazer. Sabemos que o que mais importa é encontrar uma iluminação nova que permita *entender a uma nova luz* a paisagem cultural e artística que nos rodeia. Trata-se de *ser profundos* ainda no sentido de Valéry, ou seja, verificar em que medida é que a paisagem roda, *e é outra* coisa depois de tudo aquilo que ficou dito (e escrito nas páginas dolorosas de uma tese)».

Eduardo Prado Coelho, in *Os Universos da Crítica* (1982), p.134

«É através da arte que entramos no domínio da liberdade e da criatividade, num espaço onde a sensibilidade é evocada e infinitamente reconhecida, numa zona confusa de tudo e de nada, onde não há fronteiras, nomes, categorias ou definições».  
(Klein)



## ÍNDICE GERAL

Agradecimentos-----	v
Resumo/ <i>Abstract</i> -----	ix
Breves considerações (metodológicas)-----	1
Introdução ou estudos para o prolongamento de uma ideia-----	15
Alguns sintomas da Plasticidade-----	23

### CAPÍTULO I - ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO

#### 1.1. A MODERNIDADE PARA LÁ DE SI PRÓPRIA

1.1.1. Esboços de um tempo de crise-----	50
1.1.2. A crise das categorias estéticas-----	70
1.1.3. Do «fim da arte» à sua disseminação total-----	91
1.1.4. A técnica e a virtualização das suas mais variadas ligações-----	115

### CAPÍTULO II - CARTOGRAFIAS DEMASIADO OSCILATÓRIAS

#### 2.1. A PLASTICIDADE DAS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

2.1.1. A inquietante história das imagens-----	142
2.1.2. Sobre o imparável movimento das imagens-----	159
2.1.3. Da fragmentação das imagens à sua «alucinação» generalizada-----	179
2.1.4. Entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida-----	204

### CAPÍTULO III - TRAÇOS DO NOMADISMO CONTEMPORÂNEO

#### 3.1. BREVE DIGRESSÃO PELAS PRÁTICAS INTERACTIVAS DO ESPAÇO

3.1.1. A viagem como linha facilitadora de acesso à arte e à cultura-----	222
3.1.2. Da centralidade do espaço às vertigens do movimento-----	238

3.1.3. Sobre a experiência do lugar e os apelos da navegação-----	263
---	-----

3.1.4. Tudo o que é móvel e interactivo tende a seduzir. Breves considerações sobre o <i>flâneur</i> e o <i>ciberflâneur</i> -----	280
---	-----

## **CAPÍTULO IV - TEORIAS E PRÁTICAS DO CORPO**

### **4.1. O CORPO ENTRE O EXISTENTE E O POSSÍVEL**

4.1.1. Breve reflexão sobre a inquietante história do corpo-----	315
--	-----

4.1.2. Entre o «corpo obsoleto» e o imaginário do <i>cyborg</i> (uma profusão de ligações)-----	336
--	-----

Considerações finais-----	363
---------------------------	-----

Bibliografia geral-----	373
-------------------------	-----

Lista de imagens-----	391
-----------------------	-----

## BREVES CONSIDERAÇÕES (METODOLÓGICAS).

«Tal como a palavra comum, e mais do que ela, a escrita é um risco total. De uma maneira geral ninguém a lerá como o seu autor a concebeu. Ela será ocasião inevitável de desentendimento, desatenção, porventura irritação ou desprezo, mas igualmente de comunhão possível, de entusiasmo, e sobretudo de veículo para o transporte do próprio sonho.»

(Eduardo Lourenço).

Esta tese de doutoramento (realizada sob a orientação científica da Professora Maria Teresa Cruz) resulta do desenvolvimento aprofundado de uma série de questões (linhas de investigação) que começaram por ser traçadas durante o processo de fundamentação teórica daquela que viria a ser a estrutura principal do meu Trabalho Final de Curso, apresentado em Fevereiro de 2010 à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, para efeitos de conclusão da componente lectiva do Ciclo de Estudos de Doutoramento (CED), em Ciências da Comunicação (na especialidade de Comunicação e Artes). Além disso, este trabalho de investigação resulta ainda de uma série de viagens (reais e virtuais) que entretanto fui realizando, quer sob o signo da liberdade dos encontros (com pessoas, livros, filmes, exposições, seminários, *workshops*, festivais, etc), quer sob o signo de alguns desencontros que a liberdade teve a amabilidade de me proporcionar e que, no seu conjunto, me foram ajudando a seguir em frente à medida que fui traçando as marcas de um percurso, de um caminho, de um projecto de investigação<sup>1</sup>, mas também as marcas de uma determinada experiência pessoal onde constam, naturalmente, os traços da minha própria subjectividade enquanto construtor de micro-utopias, ou seja, neste caso, enquanto Artista Plástico. Por isso, na prática, quer os vários encontros acima enunciados, quer os encontros realizados com a minha orientadora (reuniões e contactos regulares via e-mail e telefone, por exemplo) revelar-se-iam fundamentais no sentido de eu poder continuar a construir uma espécie de malha ou rede de apoio, a que chamaria agora, na ausência

---

<sup>1</sup> Os traços essenciais da escrita deste trabalho de investigação foram pensados e articulados a partir do modelo grego dos «*hypomnemata*», isto é, a partir de «uma espécie de cadernos que constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas, pensadas (sentidas e vividas), mas também vistas e simuladas, de modo a que sejamos todos ajudados, não só nos exercícios de reflexão, mas também na difícil arte de viver.». Tucherman, Ieda – *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p.12.

de uma melhor designação, tão somente de rede criativa de contactos facilitadores de acesso a uma determinada dinâmica cultural e artística (dinâmica de investigação) que entretanto haveria de contribuir decisivamente para o processo de construção, tantas vezes penoso e solitário, desta tese de doutoramento. Considerada aqui, talvez por isso mesmo, não apenas como uma verdadeira estrutura de inscrição do pensamento e da experiência individual da escrita de alguém que se apoia necessariamente na complexidade do real, mas também enquanto esqueleto arquitectónico de uma dinâmica imaginária amplamente capaz de nos ajudar a ensaiar a hipótese de construção de um novo espaço experimental de liberdade criativa. Sempre na expectativa de podermos continuar a questionar a complexidade das várias modalidades do real e do virtual, da ficção e da vida, e assim dar forma e sentido a uma viagem interactiva (investigação) pelos territórios incertos e altamente problemáticos da arte contemporânea.

Estas primeiras considerações servem justamente para tentarmos dizer que quando nós não sabemos aquilo que pensar, aquilo que dizer, aquilo que sentir ou aquilo que fazer em relação a um determinado domínio ou problema (andar ou ficar parados?), o melhor é retomarmos aquilo que já tínhamos iniciado, não só na tentativa de produzir novos operadores conceptuais ou se possível operadores conceptuais muito mais amplos, flexíveis e criativos, mas também na tentativa, tantas vezes frustrada, de fazer mais e melhor ou, pelo menos, fazer de forma diferente, neste caso, diferente no sentido de podermos cartografar urgentemente alguns dos mais inquietantes sintomas do chamado “nosso tempo” (se bem que tempo nenhum nos pertença), operando assim uma série de relações de análise crítica com o complexo mundo em que vivemos. Ora, na prática, o que a maioria destas questões pretendem salientar é precisamente a necessidade de podermos ensaiar uma nova hipótese de trabalho, ou vislumbrar um outro caminho, ou um outro ponto de partida<sup>2</sup> em relação a uma problemática que não é, bem vistas as coisas, nada mais, nada menos do que uma tentativa de dar vida (no sentido de dar a ver de outro modo) a uma nova constelação de perguntas que provém da nossa própria reflexão sobre os territórios altamente inquietantes da plasticidade do corpo, do espaço, da imagem e das suas múltiplas implicações no quadro alargado da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, ou seja, toda uma série de princípios interactivos (plásticos) que nos poderão ajudar a perceber que, afinal de contas, em

---

<sup>2</sup> Sem nos esquecermos de que todo o ponto de partida é quase sempre demasiado problemático, servindo assim, naturalmente, não só para espicaçar o nosso pensamento, mas também para nos transportar a imaginação para os mais variados e inquietantes domínios da experiência contemporânea.

«arte tudo pode ser simplesmente possível». De facto, desde Duchamp e da escolha dos seus famosos *ready-mades* tudo terá começado “realmente a ser possível”, «*n`importe quoi*» diria ainda Thierry de Duve (Duve, 1989: 128), não só do ponto de vista formal, conceptual e estético, mas também do ponto de vista da reinvenção desse alargado e inquietante triângulo amoroso e tantas vezes perigoso, constituído pelo autor, a obra e os seus respectivos espectadores/públicos (Benjamin chamar-lhes-ia «os receptores da obra»), isto já para não falarmos do ponto de vista da afirmação das suas mais variadas ligações e contaminações com muitas outras áreas do conhecimento (economia, política, ciência, tecnologia, etc), o que pressupõe, logo à partida, uma enorme necessidade de permeabilidade, plasticidade, recombinação e interactividade. Apesar desta ideia não ser completamente nova<sup>3</sup>, nem sequer demasiado forte para viver apenas sustentada teoricamente<sup>4</sup>, a verdade é que o seu potencial tem-se acentuado e expandido de tal forma que, hoje em dia, quando falamos de arte contemporânea nada mais nos parece deter “senão” a urgente necessidade de continuarmos a pensar e a agir sobre este vasto e incerto território amplamente carregado de dificuldades, constrangimentos e embaraços teóricos vários, tanto quanto de outras tantas possibilidades (criativas, projectuais, plásticas, poéticas, ficcionais), neste último caso, graças a uma série de experiências e

---

<sup>3</sup> A ideia generalizada de que em «arte tudo pode ser simplesmente possível», terá sido amplamente desenvolvida no contexto altamente experimental e fervilhante da vida cultural e artística do início do século XX, nomeadamente sob a batuta criativa dos dadaístas, dos surrealistas, dos situacionistas, mas também de muitos outros activistas radicais que, para todos os efeitos, viriam a fazer parte integrante dalguns dos principais movimentos culturais e artísticos das primeiras décadas do século XX, tais como, por exemplo; o dadaísmo, o surrealismo, o accionismo vienense, o movimento *fluxus*, a *body art*, a arte conceptual, entre muitas outras tendências e plataformas criativas consideradas verdadeiramente decisivas em relação ao processo de reinvenção das condições de tudo aquilo de que viria a depender uma boa parte do presente e do futuro da chamada Arte do Século XX/XXI (apelidada assim ainda por razões de mera conveniência histórica). Na prática, todo este processo terá sido devidamente alimentado a partir de um conjunto de pequenas experiências criativas, muitas delas ligadas ao conceito e à prática do entretenimento, do humor, do jogo linguístico, da provocação gratuita e ainda da chamada «brincadeira crítica», ou seja, toda uma série de experimentações que acabariam ainda assim por nos transportar para um período histórico situado muito antes desta verdadeira revolução vanguardista. Neste aspecto, basta termos uma noção, mesmo que breve, dalgumas das principais experiências ligadas aos primórdios da fotografia, do cinema e do gramofone (isto só para referirmos três dos principais saltos tecnológicos do século XIX) para percebermos imediatamente a importância e o impacto que todas estas transformações técnicas viriam a exercer sobre o futuro da produção e da reprodução cultural e artística do mundo inteiro (globalização da arte). Para uma análise mais detalhada dalguns destes aspectos veja-se, por exemplo, o livro de Mary Flanagan - *Critical Play, Radical Game Design* (2009), mas também o de Walter Benjamin - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (1992), nomeadamente os ensaios «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (pp.70-110), e ainda a «Pequena História da Fotografia» (pp.115-135). Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992).

<sup>4</sup> É certo que não precisamos de ideias demasiado fortes e muito menos ainda de ideias demasiado fixas, sob pena de estarmos condenados a pensar o presente apenas em função dos eternos operadores conceptuais do passado (o que não seria nem desejável, nem sequer inteiramente possível, hoje em dia). Valha-nos, por isso mesmo, a «moleza das grandes palavras, moles como os relógios de Dali», tal como diria Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70 (1976), p. 152.

de linguagens ligadas ao uso criativo das tecnologias digitais e à sua enorme capacidade de experimentação, alargamento e colaboração no âmbito dos mais variados domínios de intervenção social, cultural e artística. Sinal evidente de que este dinamismo, estas sinergias e esta contínua disseminação das forças e pulsões criativas jamais terão deixado de alimentar um vasto território (agora global), tantas vezes apelidado apenas de «campo expandido» da arte, isto para usarmos uma expressão feliz que Krauss deixaria bem patente em *Sculpture in the Expanded Field* (Krauss, 1979: 30-44). Aliás, um «campo expandido» que mais não terá feito do que ajudar a diluir as fronteiras e a combater a rigidez dos limites tantas vezes impostos pelos processos de classificação, fundamentação, nomeação, categorização e estabilização de alguns conceitos e práticas baseados apenas em princípios de ordem histórica, tantas vezes reclamados por sectores mais conservadores do chamado mundo da arte, mas agora considerados sem qualquer tipo de interesse e de validade teórica, a não ser que estejamos simplesmente interessados em redefinir algumas das antigas grelhas de constituição do pensamento moderno e da conquista quase ilimitada da sua dominação perante o fracasso e a falência generalizada das suas próprias promessas.

É óbvio que poderíamos desmultiplicar esta profusão de questões quase até ao infinito, já que a arte contemporânea não cessa de suscitar as mais variadas e controversas discussões e cepticismos, incómodos e irritações que, aliás, não nos compete desde já alimentar, sob pena de nunca mais sairmos deste «círculo vicioso do eterno perguntar» (Teresa Cruz, 1998: i), isto para usarmos uma expressão referida pela minha orientadora a propósito deste interminável labirinto da arte que, apesar de tudo, parece não deixar ninguém indiferente. Enfim, sabemos muito bem que estas questões são polémicas. Tão polémicas, aliás, que se tem tornado muito difícil definir critérios para o que quer que seja, e muito mais difícil ainda quando todos os critérios usados ou supostamente usados nos mais variados contextos da arte contemporânea, ou se baseiam na sua total falta de critérios ou então todos eles são considerados como suficientemente válidos ou, pelo menos, como suficientemente «aceitáveis, trocáveis e intercambiáveis», tal como nos diz Thierry de Duve numa passagem deveras esclarecedora quando refere: «Hoje em dia as versões fortes e mais vanguardistas da arte oferecem ao artista como que um leque de estilos dos quais nenhum possui ainda uma razão de ser convincente para se impor, e ao crítico de arte como que uma colecção de teorias das quais nenhuma é deveras assaz e poderosa para que certas tomadas de posição prevaleçam em detrimento de outras (...). Estará a arte ainda dependente de condições agora que surge

munida de todo um conjunto de condições possíveis, igualmente disponíveis e intercambiáveis, agora que todos os momentos da modernidade vêm implodir ao mesmo tempo sob os nossos olhos? O moderno morreu, eis chegado o reino do eclectismo, e do relativismo» diria o autor (Duve, 1989: 126-127). Para depois continuar a escrever um pouco mais à frente: «os artistas são livres, sim, são livres de trocar e de trocar o que quer que seja (*n`importe quoi*, conceito chave do autor), mas a violência desta liberdade já não é a da revolução, é tão somente a da concorrência. Todos os estilos, todas as maneiras, todas as formas, todas as ideias, e todos os *media* são agora trocáveis e verdadeiramente intercambiáveis. Todos se enfrentam sem se contradizer, muito menos como ideologias do que como mercadorias», termina assim Thierry de Duve a sua reflexão sobre esta problemática (Duve, 1989: 128)<sup>5</sup>. Tese verdadeiramente aliciante e libertária, embora também algo apreensiva, principalmente se acreditarmos que ainda é nesta eterna «dança dos conceitos» que tudo se parece continuar a passar, o que nos leva assim a pensar que este jogo de critérios ou da falta deles, ou a ilusão da sua simples enunciação teórica mais não parece fazer do que levantar de imediato uma série de perguntas ou de problemas sem qualquer tipo de resolução à vista. Assim sendo, parece de todo legítimo perguntar. O que é que se ganha com este eterno jogo dos conceitos ou com esta «trama confusa das deslocações» verdadeiramente intercambiáveis?

O que é que se ganha ainda não sabemos exactamente. Só sabemos é que a resposta, se a houver, essa só nos será dada ao longo deste «penoso mendigar de palavras, para pelo menos chegarmos a entender o que se procurava, e por vezes, a alegria de sentir no *ocium* de cada palavra buscada, uma pequena suspensão do negócio e da negociação que também nas palavras se abriga, e que ilude tantas vezes a mudez inquietante da experiência comum» diz-nos de forma elucidativa Maria Teresa Cruz no texto inicial das suas *Investigações sobre a Modernidade Estética. Sobre Arte, Estética e Técnica* (Teresa Cruz, 1998: i-v). É, por isso mesmo, nesta tentativa desenfreada de entender todas as hipóteses que conduzem este trabalho de investigação, que agora se me afigura pelo menos a possibilidade de afirmar que há, neste caso, um princípio orientador que poderia resumir um pouco toda esta busca ou todo este processo do eterno perguntar. Neste caso, um princípio que parte do pensamento de Deleuze fortemente inspirado na obra cinematográfica de Godard, e que é o seguinte: «há que procurar não apenas imagens justas, mas justamente imagens. Por isso, os filósofos (e

---

<sup>5</sup> Veja-se, a este respeito, o livro de Thierry De Duve - *Au nom de l'art*, Ed. de Minuit, Paris (1989).

os artistas diríamos nós) também eles, deveriam procurar, não ideias justas, mas justamente ideias. Porque ideias justas são sempre ideias conforme as significações dominantes ou as palavras de ordem estabelecidas, ou seja, são sempre ideias que vem verificar alguma coisa, mesmo se esta alguma coisa ainda esteja por acontecer, mesmo que seja o futuro de uma qualquer revolução (estética ou outra qualquer). Enquanto que “apenas ideias” é o devir-presente, é o gaguejar nas ideias, que só se pode exprimir sobre a forma de perguntas que apenas são capazes de fazer calar as possíveis respostas. Ou então mostrar qualquer coisa que estilhace todas as demonstrações (de uma possível solução)»<sup>6</sup>. Já percebemos, por isso mesmo, que o melhor é não procurarmos respostas definitivas sobre o que quer que seja, sob pena de ficarmos demasiado afastados dos encantos deste «círculo vicioso do eterno perguntar». Um perguntar aparentemente sem qualquer tipo de resolução à vista, é certo, mas ainda assim, o único capaz de nos ajudar a interrogar a complexidade do mundo em que vivemos. Assim sendo, nada melhor do que prosseguirmos esta viagem em direcção aos meandros daquilo em que ainda estejamos dispostos a acreditar. Questões de fé, de pensamento ou simplesmente de esperança?

Seja lá o que for, pelo menos que o seja verdadeiramente, isto é, nada que nos impeça ou que nos convença a desistir deste trabalho. Porque, no fundo, o que nós sabemos é que não nos podemos deixar de interpelar por todas estas questões, tal como não podemos também deixar de as articular com muitas outras problemáticas (em rede), contudo, sem a excessiva preocupação de procurar qualquer tipo de resposta «válida, certa ou definitiva», nem para estas questões, nem para todas aquelas que entretanto possam vir a surgir ao longo deste projecto. Primeiro, porque estamos plenamente conscientes de que numa tese deste género<sup>7</sup>, o mais importante continuam a ser as perguntas e os problemas que se levantam, e não tanto as soluções que se possam

---

<sup>6</sup> Deleuze, Gilles - «Trois questions sur “Six fois deux”», Cahiers du Cinéma, n° 271, Paris, p.7.

<sup>7</sup> A propósito do verdadeiro valor de uma tese, o saudoso Professor desta Faculdade, Eduardo Prado Coelho, de quem tive o privilégio de ter sido várias vezes aluno, diz-nos no seu livro – *Os Universos da Crítica* (1982), de forma verdadeiramente lapidar, que em relação a uma tese «(...) se poderão multiplicar as objecções, argumentar sempre com um rosário de excepções, demonstrar tudo o que elas têm de abrupto, cortante ou injusto em relação à complexidade infinita do real, evocar minuciosamente, e com a roedora paciência erudita, todos os exemplos que lhe escapam – tudo gloriosas tarefas que manifestarão devoção ilimitada pela ciência do método, abnegação desmedida e minucioso espírito crítico. Não será isso que minimamente nos poderá afectar. Sabemos que uma tese não vale pela capacidade que tenha em cobrir todos os dados do real, porque nenhuma o faz, mesmo quando o julga fazer. Sabemos que o que mais importa é encontrar uma iluminação nova que permita *entender a uma nova luz* a paisagem cultural e artística que nos rodeia. Trata-se de *ser profundos* ainda no sentido de Valéry, ou seja, verificar em que medida é que a paisagem roda, *e é outra* depois de tudo aquilo que ficou dito (e escrito nas páginas de uma tese)». Prado Coelho, Eduardo – *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70 (1982), p. 134.



eventualmente vir a encontrar para cada um deles, mas também porque queremos ter como “única” a preocupação de continuar a procurar tudo aquilo que «venha apenas aumentar a vida» (Nietzsche, 2000: 12-14), a nossa e a dos outros, tal como escreveria tantas vezes Nietzsche ao longo da sua extensa obra (e que serve de verdadeira inspiração para este trabalho de investigação). Haverá, de facto, alguma coisa melhor do que tudo aquilo que venha aumentar a vida, a nossa e a dos outros? Resta-nos, por isso mesmo, ter plena consciência das várias dimensões do problema acima enunciado e das suas inúmeras possibilidades criativas, para assim podermos continuar a trabalhar no sentido de potenciar o alargamento desta relação cada vez mais íntima entre a arte e a vida (tendo, neste caso concreto, a experiência da plasticidade do corpo, da imagem e do uso criativo das tecnologias digitais como principais operadores), sem que isso possa constituir, naturalmente, qualquer tipo de entrave de ordem teórica ou prática, na medida em que vivemos na «era em que tudo parece ser verdadeiramente possível», tal como refere Maria Teresa Cruz, num texto deveras esclarecedor: «Para os modernos, a experiência é, não apenas a valorização e a sedimentação do adquirido, mas a abertura de uma ontologia dos possíveis e, também por isso, um tempo de inovação e de acontecimento. Quanto ao contemporâneo *fim da história*, em que não se espera já a revolução ou o acontecimento, e em que se tornou mesmo difícil imaginá-lo, sonhá-lo e projectá-lo, nunca se terá falado tanto em possíveis, com o quase sentimento de que é possível eliminar o próprio impossível. A era em que tudo parece ser possível, sem sabermos muito bem o que esperar, é certamente uma era de profunda transformação da ideia de experiência e da ontologia dos possíveis que a funda, com implicações maiores no que entendemos por realidade»<sup>8</sup>.

Ora, apesar da densidade filosófica da maioria destas questões e das inúmeras dificuldades que estas ainda parecem continuar a representar hoje em dia, a verdade é que nada nos deve deter o pensamento e a capacidade de imaginar outras possibilidades criativas, bem pelo contrário, tudo deve servir justamente para nos ajudar a pensar, a sentir e a agir livremente, não só no sentido de podermos interpelar a visibilidade e o potencial desta «profunda transformação da experiência e da ontologia de todos os seus possíveis», mas também no sentido de podermos mobilizar ou deslocar algumas das suas mais variadas ligações (cartográficas, trajectivas, sensoriais, poéticas, criativas,

---

<sup>8</sup> Teresa Cruz, Maria, Gomes Pinto, José – *As Artes Tecnológicas e a Rede Internet em Portugal*, Lisboa, Nova Vega (2009), p.82.

rizomáticas, plásticas, eróticas, interactivas, virtuais), sempre na tentativa de potenciar livremente uma relação cada vez mais entusiasmada, criativa e dinâmica entre o pensamento e a acção, a razão e a paixão (ainda no sentido de produzir e de reproduzir a experiência de construção de uma “obra”, seja esta qual for). Ou seja, na prática, isto significa que apesar de não «sabermos muito bem o que esperar» da época em que vivemos (tais são as suas incertezas e perplexidades) a experiência da plasticidade desta complexa e variada rede de ligações e a liberdade criativa da sua transformação aparentemente ilimitada deve-nos fazer acreditar, tal como muitos outros autores ainda acreditam (talvez na tentativa de superarem uma espécie de crise geral do sentido) que, afinal de contas, a experiência da produção criativa de «(...) uma obra só é potente quando entregue à sua própria mobilidade livre» (Bragança de Miranda, 2006: 5).

Por outras palavras, diríamos ainda, que aquilo que a maioria destas questões pretendem fazer é justamente trabalhar no sentido de combater ou de questionar os sinais ou sintomas demasiado rigidificantes de uma “cultura” que, em muitos casos, ainda continua a privilegiar apenas a racionalidade da simples resposta dada como solução para os enormes problemas da experiência contemporânea. Ora, em Artes, tal como em muitas outras áreas do conhecimento, naturalmente, a racionalidade da simples resposta dada como solução para os problemas do que quer que seja, tende apenas a limitar, a cristalizar, a aprisionar, a domesticar e a condicionar a vontade e a imaginação daqueles que pretendem pensar, sentir e agir livremente sobre as múltiplas possibilidades criativas daquilo que pode e deve contribuir para nos libertar das amarras de um certo tempo que já não é o nosso, mas que infelizmente ainda parece querer continuar a insinuar-se aqui e ali, um pouco por todo o lado, o que poderá vir a tornar-se demasiado perigoso. Não que estejamos a pensar seriamente numa qualquer espécie de regresso das anteriores formas de «absolutismo do real», mas tão somente no possível reaparecimento de algo que possa justamente vir a impedir-nos de continuar a pensar, a sentir e a agir livremente e que, por isso mesmo, nos deve exigir muita atenção e uma enorme dose de vigilância (basta pensarmos naquilo que se está a passar à nossa volta).

Aliás, toda esta atenção e vigilância devem servir precisamente para que possamos continuar a reflectir, não tanto no sentido da necessidade de reinventar outras tantas figuras do pensamento relacionadas com a clássica «metafísica do sujeito», fazendo com que tudo pareça continuar a reduzir-se à mera «ordem do discurso» (Foucault), mas tão somente no sentido da necessidade e da urgência de continuarmos a reinventar muitas outras ligações (criativas, projectuais, ficcionais, tecnológicas,

interactivas) que nos permitam muscular a lucidez e a capacidade de resiliência dos nossos pensamentos, sentimentos e acções para que estes se venham a transformar em operadores tentativos, disruptivos, críticos, flexíveis, criativos e micro-utópicos, sob pena de continuarmos agarrados a processos, a estruturas e a categorias de produção e de interpretação demasiado fixas, ficando assim impedidos de redesenhar uma arquitectura imaginária muito mais vasta, livre, dinâmica, colaborativa, justa e sustentável para a arte e para a vida, o que não seria de todo necessário, e muito menos ainda desejável. Aliás, neste aspecto, Nietzsche, essa alma demasiado inquieta e inquietante diz-nos justamente para termos muito cuidado, alertando-nos assim, ao longo da sua célebre *Gaia Ciência* para os perigos de tudo aquilo que ainda se nos possa apresentar como demasiado sólido, fixo e seguro no que à economia da arte, da cultura e do conhecimento diz respeito, ou seja, confirmando assim, uma vez mais de forma clara e decisiva, que tudo aquilo que é demasiado sólido e seguro pode simplesmente matar as dinâmicas criativas da arte, da cultura e da vida. Desconfio que esta ideia também tenha inspirado Marshall Berman, nomeadamente quando este cita uma passagem do *Manifesto* ao dizer: cuidado, porque «tudo o que é sólido dissolve-se no ar»<sup>9</sup>, ou seja,

---

<sup>9</sup> Este título do livro de Berman, proveniente do *Manifesto* redigido por Marx e Engels em 1848, traduz bem o carácter amplamente revolucionário da época em que foi escrito, mas também as formas, os processos e os sentidos de mudança subjacentes a toda e a qualquer transformação que se pretenda digna desse nome, conseguindo assim extravasar o vocabulário estritamente político da época em que terá sido formulado e, desta forma, alcançar muitas outras dimensões da vida, nomeadamente a dimensão social, cultural, poética, estética e artística. Aliás, tanto assim foi, que este célebre título-passagem continuaria a estar na origem dalguns dos mais variados e inquietantes projectos literários, culturais e artísticos, incluindo naturalmente o tal livro de Marshall Berman, publicado em 1982, com o título homónimo - *All that is solid melts into air: the experience of Modernity*, ou seja, um título-passagem que cita a tradução inglesa das palavras de Marx e Engels dedicadas precisamente ao estudo da experiência da modernidade e da sua falência generalizada, contribuindo assim para a construção do processo de reinvenção de uma nova série de traços e de sintomas que haveriam de alimentar o extraordinário laboratório da produção contemporânea. Neste aspecto, basta termos uma noção, mesmo que breve, dalgumas das iniciativas entretanto organizadas à volta desta célebre passagem para percebermos o seu verdadeiro potencial. Uma dessas iniciativas seria organizada pela Coleção Berardo, em 2010 (comissariada por Miguel Amado), e viria a chamar-se precisamente: *Tudo o que é sólido dissolve-se no ar: O social na Coleção Berardo*. Além disso, em 2008, isto só para referirmos apenas mais um exemplo, a Fundação de Serralves também já tinha organizado um conjunto de Conferências Internacionais baseadas justamente nesta célebre passagem e no seu enorme potencial criativo e metafórico, tudo isto na tentativa de nos sensibilizarem para o ponto mais extremo a que entretanto teremos chegado, não só em matéria de transformação política, mas também social, cultural, artística e humana, tal como se podia ler no folheto das ditas Conferências: «Toda a vida social e cultural está hoje subordinada às impiedosas regras da precariedade, da flexibilidade e do curto prazo. Chegámos ao ponto extremo em que se assiste apenas à lei da transformação de tudo em fantasmagoria (tudo o que é sólido dissolve-se no ar) a partir da qual se parecem ter imposto as chamadas «metáforas líquidas» da sociedade contemporânea. A cultura, a arte, a produção intelectual estão hoje confrontadas com o mesmo espectro que assombra o indivíduo, ou seja, o do esvaziamento e o da inutilidade. Ao mesmo tempo que se configura aquilo a que Sloterdijk chamou precisamente de «fascismo do entretenimento» e um culto da novidade a todo o preço». É verdade que estas questões não são totalmente novas, aliás, já no século XIX, isto para não recuarmos muito mais no tempo cronológico, Rimbaud e Baudelaire, e mais tarde Benjamin (só para referirmos três dos muitos

acentuando ambos, embora cada um deles à sua própria maneira, que já não viveríamos, e ainda bem, na época dos clássicos «imperativos categóricos» que tantos estragos terão causado à tão famigerada cultura ocidental, embora infelizmente eles possam vir a renascer aqui, ali e acolá, a qualquer momento da nossa própria vida. Daí a necessidade de permanecermos atentos, activos e vigilantes ou tão simplesmente conscientes de que tudo ou quase tudo se poderá de facto desvanecer na vida (impérios, programas, sistemas, teorias, memórias, experiências, imagens, aventuras, viagens, pessoas, relações, etc), se bem que isso não nos deva impedir de continuar a reflectir sobre a urgência do tempo em que vivemos, bem pelo contrário, deva contribuir precisamente para alimentar a nossa necessidade de lutar continuamente contra todas as formas de opressão (lançar um grito de revolta contra tudo aquilo que ainda nos possa querer aprisionar o desejo de liberdade), ou seja, agindo assim em prol da construção de uma dinâmica criativa e de um processo libertário que nos permitam continuar a acreditar no enorme potencial da arte e da cultura (enquanto redutos ou abrigos fundamentais da condição humana), se bem que para isso, muitas vezes, tenhamos que pagar com a pele do nosso próprio corpo, ou nem que para isso tenhamos que “sacrificar” uma parte significativa da nossa própria vida.

Sabemos que esta posição (esta luta criativa), muitas vezes, se poderá tornar demasiado incómoda e até dolorosa, não nos oferecendo, para todos os efeitos, qualquer espécie de garantia segura. Mas, afinal de contas, quem é que nos consegue oferecer, hoje em dia, qualquer tipo de garantia segura, quer em matéria de teoria ou de prática artística, quer em relação a outra coisa qualquer? Há quem diga que a “solução” estaria em recorrer aos «métodos» para assim não nos perdermos tão facilmente. Mas então que métodos adoptar? Adoptar apenas uma metodologia de projecto, muito recorrente em Arte e Design, por exemplo, ou outra metodologia qualquer? Todos nós sabemos demasiado bem que os métodos mesmo quando estritamente científicos ou até

---

autores citados neste projecto de investigação), não só se tinham interrogado sobre algumas destas problemáticas, como também vivido sob o efeito geral deste culto da novidade, da futilidade e do esvaziamento de uma sociedade dita altamente progressista, o que representa bem a intemporalidade da maioria destas questões e o potencial metafórico e criativo que, desde sempre, elas terão efectivamente arrastado atrás de si. Para uma análise mais detalhada destas e de outras questões, vejam-se, por exemplo, algumas das obras entretanto aqui citadas, neste caso, a saber; Marx, Karl; Engels, Friedrich (1848) - *Manifesto do Partido Comunista*, Lisboa, Edições do Avante (1997); Berman, Marshal - *All that is Solid Melts into Air*, University of Minesota Press, Minneapolis, Minnesota, USA (1982); Berman, Marshal - *Tudo o que é sólido dissolve-se no ar*, Lisboa, Edições 70 (1989); Folheto informativo do Museu Berardo (com a curadoria principal de Miguel Amado, e ainda o texto introdutório de Aleksandr Rodchenko) - *All that is solid melts into air: The social at the Berardo Collection*, Lisboa, Museu Colecção Berardo (2009/2010), pp. 1-3.

projectuais, por si só, não nos fornecem qualquer tipo de garantia segura, nem qualquer género de rigor conceptual ou de validade criterial. Por isso, a única certeza que ainda nos parece “lógica, válida e segura” é, porventura, aquela que nos permite continuar em movimento, ou seja, aquela que nos permite continuar a desbravar outros caminhos. Assim sendo, nada melhor do que prosseguirmos a viagem...! No entanto, antes de prosseguirmos a viagem, aproveito esta oportunidade para salientar apenas mais um aspecto que eu considero essencial em relação à coluna vertebral do meu trabalho de investigação, ou seja, esta escolha pessoal, baseada no princípio fundamental da plasticidade dos corpos, do espaço e da imagem, mas também no princípio interactivo das «metáforas líquidas» da viagem, não pretendem representar qualquer falta de rigor conceptual, nem tampouco apelar apenas a uma espécie de deslocação meramente imaginária (o que não quer dizer, em rigor, que esta concepção fosse menos fundamentada que qualquer outra), tal como possa eventualmente parecer à primeira vista, embora por outro lado, convenha desde já salientar que a necessidade de «precisão genealogista e historicista» também não é uma prioridade ou uma necessidade confessada desta investigação (conforme já tivemos a oportunidade de salientar ao longo desta breve reflexão).

Perseguimos, por isso mesmo, tão somente uma necessidade visceral de produzir as mais variadas ligações, recombinações, deslocações, colaborações, interrogações, neste caso, graças ao princípio fundamental da incerteza daquilo a que nós apelidámos, na ausência de uma melhor designação, tão somente de metodologia cartográfica ou de cartografia metodológica fortemente inspirada numa espécie de deslocação «plástica» (Catherine Malabou), «nomádica» (Francesco Careri), «relacional» (Michel Certeau), «trajectiva» (Virilio), «rizomática» (Deleuze), «náutica» (Blumenberg), sempre na tentativa de cartografar alguns dos principais traços da sintomatologia contemporânea. Ou seja, na prática, não se pretende com este trabalho, nem nunca se pretendeu desde o seu início, alimentar qualquer linha de continuidade metodológica ou argumentativa assente em critérios demasiado estáveis ou pelo menos demasiado estabilizados historicamente, não só por desconfiarmos categoricamente de todos aqueles critérios que tendem a apresentar-se como demasiado sólidos ou fixos, mas também porque isso nos remeteria apenas para a falência dos contextos e dos critérios anteriormente considerados como universalmente válidos. Aliás, estando nós a reflectir sobre os territórios incertos da arte contemporânea, nada melhor do que fazermos uso não tanto de critérios metodológicos, mas muito mais de critérios meteorológicos, isto é, critérios

mais criativos, flexíveis, libertários e tentativos (líquidos, instáveis, fluidos, flutuantes, trajectivos, nomádicos, plásticos e interactivos, etc), nomeadamente porque estes nos permitem trabalhar ou operar por intermédio de ligações, saltos, cortes, passagens, adaptações, intensidades, partilhas, colaborações, interrupções (unidades hipertextuais), e não tanto por intermédio do respeito integral a uma série de regras, grelhas, cópias e fórmulas que tenderiam simplesmente a conduzir à rotina e à esterilidade do pensamento e da acção humanas. Estes últimos terão sido, porventura, alguns dos critérios que governaram uma qualquer «ciência da arte» desenhada à maneira do século XV ou XVI (onde apenas imperavam a estabilidade, o equilíbrio, a proporção e a perspectiva das formas assentes no eterno «baluarte da razão» e da história), mas que entretanto se tornariam de todo inadequados face às poderosas dinâmicas da arte contemporânea (onde «tudo parece ser simplesmente possível»). Não queremos com isto dizer, que iremos recorrer apenas a uma espécie de «método sem método», à semelhança daquilo que propôs Feyerabend no seu famoso *Against Method*, publicado inicialmente em 1975, onde defendia precisamente uma espécie de «teoria anarquista do conhecimento» (Feyerabend, 1982: 154). Não é nada disso aquilo que se pretende fazer com este trabalho, até porque não será nada difícil de perceber ao longo das cerca de 400 páginas desta investigação que de facto existe uma qualquer linha de aparente “continuidade metodológica” entre cada um dos capítulos deste trabalho que, no fundo, acabará por lhes conferir, nós não diríamos uma certa unidade programática, mas pelo menos uma certa coerência interna, considerada por nós essencial, nomeadamente para que consigamos desenhar um quadro de entendimento geral acerca das várias linhas de orientação temática e argumentativa da tese, ou seja, evitando assim que venhamos a ser demasiadamente afastados das ideias por nós aqui propostas inicialmente. Ideias essas, aliás, que nos perseguem como se se tratassem do rasto persistente de uma grande obsessão. Ou não será a escrita de uma tese uma grande obsessão...?

Ora, a tal coerência formal de que falávamos anteriormente, a existir, é a própria coerência interna das vicissitudes do texto (as vicissitudes do próprio jogo da linguagem) que apesar das suas múltiplas e variadas variações, acabará quase sempre por percorrer e articular os mesmos problemas, as mesmas inquietações e as mesmas interrogações por nós perseguidas desde o início deste trabalho, de modo a que se consiga chegar a uma “possível conclusão”, mesmo que demasiadamente inconclusiva ou, pelo menos, baseada no espírito e na potência das grandes obras inacabadas. Aliás, estas obras serão sempre, pelo menos para nós, muito mais importantes pelos múltiplos

problemas que levantam do que propriamente pelo tipo de soluções que trazem ou que possam eventualmente trazer. No fundo, foi sempre esta potência criativa das obras inacabadas, escritas à maneira de autores tão diversos como, por exemplo, Baudelaire, Rilke, Kafka, Rimbaud, Musil, Edgar Allan Poe, mas também à maneira de Sarah Kane, Thomas Bernhard, Robert Walser, Michaux, Jünger, Valéry, Burroughs, Benjamin, Deleuze (entre muitos outros autores possíveis)<sup>10</sup>, que estiveram na origem daquilo a que nós viríamos a apelidar de metodologia cartográfica ou de cartografia metodológica, isto é, uma cartografia algo caleidoscópica e libertária que pretende funcionar, não como um pretexto para a preguiça, o facilitismo ou a falta de rigor conceptual, mas tão somente para a potenciação das mais variadas ligações (poéticas, estéticas, artísticas, literárias, filosóficas, eróticas, tecnológicas) permitindo-nos assim traçar tantos pontos de partida quantos forem possíveis e necessários para que possamos continuar a pensar, a sentir e a agir (a estabelecer pontes entre as coisas), e não tanto pontos de chegada, sem o receio, porém, de estarmos a violar uma qualquer estrutura de repetição demasiadamente sólida ou estável que nos possa vir a impedir de considerar este trabalho também como uma espécie de exercício experimental de verdadeira liberdade criativa. Pelo menos, nós gostaríamos assim de o considerar e conceber, isto apesar do enorme esforço que foi necessário empreender até conseguirmos aqui chegar. Entretanto, daqui para a frente, os caminhos, esses, não serão certamente nada fáceis de percorrer.

Os caminhos, esses, não serão nada fáceis de percorrer, nomeadamente porque teremos de dar forma e de atribuir sentido a muitas das nossas actuais preocupações. Para tal, tentaremos seguir uma metodologia relativamente flexível, flutuante, líquida, criativa, poética, intimista, sedutora e plástica (inspirada nos princípios da «metaforologia» de Blumenberg), logo, pouco rígida, pouco estável, menos sólida, menos dirigista, mas mais viva, tensa, existencial e optimista (pelo menos foi isso o que pretendemos desde o início deste trabalho). É óbvio que a densidade histórica e

---

<sup>10</sup> Estes terão sido, porventura, alguns dos muitos autores que escreveram como quem aprende a fugir de alguém ou de alguma coisa, já que aprender a fugir não é apenas uma forma de nos retirarmos do mundo, mas também uma forma de nos libertarmos das forças que nos oprimem ou que simplesmente nos impedem de viver (livremente). Estes foram ainda alguns dos autores que escreveram como quem escreve para apertar o pescoço do leitor, ou então como quem atira uma garrafa vazia ao mar, não na simples expectativa de serem salvos, mas na extraordinária expectativa de ainda poderem salvar a vida de alguém ou de alguma coisa que se encontre simplesmente a naufragar (em terra ou em alto mar). Estas palavras inspiradas na vida e obra do grande Blumenberg, e nas suas extraordinárias «metáforas náuticas» são de facto inspiradoras. O seu livro «*Naufrágio com Espectador*» é um bom exemplo deste programa dedicado às mais variadas inquietações metafóricas e existenciais. Para aprofundar algumas destas questões, veja-se, por exemplo, o livro de Hans Blumenberg – *Naufrágio com Espectador* (Paradigma de uma metáfora da existência), Lisboa, Vega (com o excelente prefácio de José Bragança de Miranda).

filosófica de cada um dos conceitos usados neste projecto de investigação, desde logo a começar por noções tão complexas e plurais como as de «plasticidade», «corpo», «imagem», «arte», «estética», «técnica», entre muitas outras, obrigam-nos ou, pelo menos, nós assim o consideramos, a ter alguma cautela e muita humildade também. Daí a necessidade que sentimos de escrever estas breves considerações relativamente ao “tipo de metodologia adoptada” ou a adoptar ao longo do trabalho, pelo menos, para tentarmos evitar alguns dos níveis de ambiguidade que acabam quase sempre por aparecer neste tipo de investigações e que, neste caso concreto, não seriam de todo desejáveis para que o desenvolvimento e a feitura deste projecto pudessem assim decorrer com alguma tranquilidade (a tranquilidade possível, nunca a desejável, naturalmente, como é de esperar na maioria destes casos).

Se isto foi ou não conseguido ainda não o sabemos completamente, pelo menos, nós assim o tentámos, e isso para nós é e continuará a ser o aspecto mais importante, ou seja, se o conseguimos ou não, isso é já uma outra questão que não nos compete a nós avaliar, pelo menos, na fase em se encontra agora o trabalho. Deixaremos essa parte para quem, neste momento e no futuro terá não só a responsabilidade académica, mas também a sensibilidade, a competência e a sabedoria necessárias para o fazer. Quanto a nós, nesta fase do trabalho, limitar-nos-emos a salientar que o valor de uma investigação reside muito mais nos múltiplos problemas que levanta do que propriamente nos vários tipos de resposta que, para todos os efeitos, possa vir a dar. Por isso, que a “sorte” e o entusiasmo estejam uma vez mais do nosso lado e do lado de todos aqueles que se esforçam por perceber um pouco melhor o mundo cada vez mais complexo, inquietante e interactivo em que vivem, ou seja, que a “sorte” e o entusiasmo estejam do nosso lado e do lado de todos aqueles que escolheram a penosa tarefa de «mendigar palavras» em vez de outra coisa qualquer<sup>11</sup>, pois como diria Henry Miller, ele que foi um dos autores que mais sofreu para chegar a onde chegou: «sem ajuda nenhum homem chega lá».

---

<sup>11</sup> Depois de ter passado vários anos retido no “casulo” da escrita desta tese, nada melhor do que regressar às palavras corajosas e verdadeiramente inspiradoras de Ts’ui Pên, esse poeta xadrezista que tudo abandonou para compor um livro ou um labirinto, ele que terá dito a certa altura da sua vida: «Retiro-me do mundo para escrever um livro», ou retiro-me do mundo para «construir um labirinto rigorosamente infinito», renunciando assim aos prazeres da opressão da vida (por amor à liberdade das palavras), e enclausurando-se definitivamente durante treze anos no Pavilhão da Límpida Solidão, escrevia Jorge Luís Borges no seu famoso “*Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*”. Luís Borges, Jorge – *Ficções*, Lisboa, Editorial Teorema (1989), p.81.



TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

**INTRODUÇÃO**  
**OU ESTUDOS PARA O PROLONGAMENTO DE UMA IDEIA**

## INTRODUÇÃO

«Que longo se tornará este caminho. Importa, agora, por isso mesmo, que o façamos (sem medo do que quer que seja)», José Tolentino Mendonça, in *O Estado do Bosque* (2013), p. 16).

O matemático e filósofo Jean le Rond d'Alembert gostava de dizer aos seus alunos: «sigam em frente, a fé virá, só o primeiro passo é que custa», ao que acrescentava logo a seguir; «só o último passo é que conta.»  
(D'Alembert)

Depois destas breves considerações (metodológicas) desenvolvidas acerca do meu trabalho e da inusitada paixão e franqueza das palavras com que fui levado a escrever o texto das páginas anteriores, nada melhor, agora, do que tentarmos preparar o caminho para entretanto começarmos a falar da especificidade dalgumas das principais linhas de orientação temática e argumentativa desta investigação, embora sem qualquer pretensão que não seja tão somente a de clarificar e apresentar como nossas algumas das principais perguntas e inquietações que nos foram perseguindo e atormentando desde o início deste projecto (se bem que algumas delas já tenham sido ligeiramente afloradas ao longo do texto anterior) e que, em primeira e última instância, poderão servir para combater a facilidade da estrutura ilusória dalgumas das possíveis respostas que, porventura, possam vir a ser dadas como “certas” ao longo desta viagem interactiva pelos territórios incertos da arte contemporânea. Aliás, cientes do elevado grau de dificuldade deste trabalho e da humildade que o mesmo nos deve exigir, mas dispostos a lutar pela sua plena concretização, só nos resta mesmo colocar o pensamento a trabalhar (entrar em acção), e assim começar a interpelar algumas das muitas inquietações que acabariam justamente por orientar a coluna vertebral deste trabalho. É certo que nem sempre fomos capazes de superar (sozinhos) todas as dificuldades e momentos de desânimo, pelos quais todos nós acabamos por passar nestas situações, e que de facto não se conseguem de todo evitar, principalmente quando decidimos empreender uma viagem tão tortuosa e solitária como aquela que ainda possa eventualmente ser simbolizada pela inquietante travessia que é a escrita de uma tese de doutoramento. Tudo isto aconteceu e, porventura, não haveria maneira de o evitar, apesar do apoio regular, sábio e paciente da minha orientadora, e dos diálogos insistentes que com ela

fui mantendo, mas também com todos aqueles autores que acabariam por atravessar a minha vida e orientar esta dissertação, e sem os quais este trabalho jamais seria aquilo que é, ou aquilo em que se veio ou poderá vir a tornar, se é que se poderá vir a tornar nalguma coisa para lá deste prolongado e persistente amontoado de perguntas sem resposta que acabariam justamente por atravessar todos os capítulos desta investigação. Por isso, a partir daqui, todo o esforço que se segue procurará ensaiar uma hipótese de trabalho ou desenvolver uma linha de investigação que nos permita cartografar alguns dos principais traços ou sintomas da arte contemporânea, recorrendo para tal, quer à estrutura maleável da plasticidade do corpo, do espaço e da imagem, quer ao uso criativo das mais variadas tecnologias digitais, no âmbito das quais, aliás, tudo se parece produzir, desenvolver e disseminar, hoje em dia, à nossa volta.

Ora, chegados a este ponto da investigação, nada melhor então do que começarmos por escalar os vários níveis de desenvolvimento deste gigantesco e incerto propósito, neste caso concreto, através da apresentação de um breve resumo (enquadramento geral) das principais linhas de orientação temática e argumentativa do trabalho à medida que estas se vão cruzando com cada um dos respectivos capítulos da investigação. Neste caso, uma investigação que começou justamente por ser pensada e organizada em torno de quatro grandes capítulos, sendo certo também, que cada um deles assenta precisamente na “frágil estrutura” de uma extensa constelação de perguntas sobre as quais nos iremos debruçar ao longo das próximas páginas deste trabalho.

Assim sendo, num primeiro momento, começaremos por fazer uma reflexão aprofundada, não só sobre o conceito alargado de plasticidade (operador fundamental desta investigação), mas também sobre a sua extraordinária capacidade para dar forma, função e sentido às mais variadas modalidades do real e do virtual, da ficção e da vida. Depois desta primeira abordagem, propomo-nos reflectir sobre o conceito alargado de «crise» (capítulo I), nomeadamente a crise da modernidade, para logo de seguida abordarmos a inquietante questão da crise das antigas categorias estéticas, questionando assim, para todos os efeitos, quer o conceito de «belo» (Platão), e o «juízo de gosto» (Kant), quer ainda a inquietante «história das formas» (Focillon), não só no sentido de tentarmos perceber algumas das principais razões que terão estado na origem da chamada «desestetização da arte» (Rosenberg, 1986: 218), mas também algumas daquelas que nos terão conduzido ao fenómeno da estetização generalizada da experiência e da sua respectiva globalização, nomeadamente através do uso criativo das mais variadas tecnologias digitais. Depois desta primeira reflexão, e ainda neste

capítulo, procuraremos abordar a inquietante questão da «morte da arte» (Hegel, X, 1, p.16), ou melhor, a ideia de que o «fim da arte» vaticinado por Hegel, mais não terá feito do que representar apenas o «fim» de certas perspectivas, leituras, visões e interpretações históricas acerca dos fenómenos da chamada «arte antiga» (grega e medieval), mas também da «arte moderna», ou seja, mais não terá feito, afinal de contas, do que representar o «fim» de uma certa ideia de arte, e não tanto o «fim» também ele anunciado da arte em si mesma, pois, se tal tivesse acontecido jamais nos teríamos continuado a confrontar com o problema da presença e da persistência reiterada das obras (nas galerias, nos museus, nos concursos, nas feiras internacionais, etc). Sinal evidente de que o tão anunciado «fim da arte» mais não terá feito, afinal de contas, do que dar verdadeiramente origem à sua disseminação total, revitalizando ou reinventando assim o seu verdadeiro potencial, agora, através do uso criativo dos novos *media* e da virtualização das suas mais variadas ligações tecnológicas. Na prática, o confronto parece estar agora inteiramente lançado, ou seja, qual é, afinal de contas, o papel da «técnica» e da imagem ou, pelo menos, como é que poderemos aprender a viver e a conviver na era em que a técnica e a imagem tudo parecem tornar verdadeiramente possível ou realizável? Estaremos nós preparados para enfrentar todas estas transformações...?

Antes de podermos responder a estas e a muitas outras questões, nada melhor, parece-nos, do que continuarmos a interrogarmo-nos pacientemente sobre alguns dos principais problemas e sintomas da inquietante história das imagens (capítulo II), não só no sentido de tentarmos perceber algumas das principais razões que terão estado na origem destas sucessivas transformações técnicas (ligadas ao aparecimento da fotografia, do cinema, do vídeo, do computador, da internet e das redes sociais), mas também como é que todas estas transformações terão contribuído, uma vez mais decisivamente, para este movimento imparável das imagens, ou para esta espécie de descontrolo ou de selvajaria aparentemente generalizada das suas mais variadas «formas de vida» (Nietzsche/Agamben), agora, naturalmente, através do uso e do abuso das tecnologias digitais.

Em suma, tentar-se-á perceber como é que todas estas transformações (técnicas) terão contribuído para a instauração e alargamento daquilo que todos nós ficaríamos a conhecer como a nova «era da imagem», ou a imagem na «era da sua reprodutibilidade técnica» (Benjamin, 1992: 71-113), isto para usarmos uma parte significativa do título de um dos mais emblemáticos ensaios de W. Benjamin, mas também quais é que terão

sido alguns dos seus principais efeitos atractivos no âmbito alargado da plasticidade da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, isto porque só como «imagem é que a matéria é agora absolutamente plástica para sofrer os efeitos da forma e das suas constantes deflagrações», diz-nos José Bragança de Miranda num ensaio dedicado precisamente às questões altamente problemáticas do *Corpo e da Imagem* (Bragança de Miranda, 2008: 74). Entretanto, num terceiro momento de reflexão (capítulo III) interessa-nos perceber a arte contemporânea como uma espécie de plataforma interactiva que, por sua vez, nos levará a questionar alguns dos principais sintomas relacionados com a metáfora e a experiência da viagem, neste caso, da viagem enquanto linha facilitadora de acesso à arte, à cultura e à vida contemporânea em geral. Neste aspecto, tentaremos articular a experiência da plasticidade do corpo daqueles que se vão deslocando pelas mais variadas artérias do espaço urbano (prazer da mobilidade física) com a metáfora e a experiência da plasticidade do corpo daqueles que vão navegando pelas mais estimulantes redes do ciberespaço (prazer da mobilidade tecnológica), tudo isto para podermos cartografar não só alguns dos mais atractivos sintomas provenientes da estética do caminhante, do trilhador, do viajante, do andarilho, do *flâneur* (na perspectiva de Rimbaud, Baudelaire, Long, Carreri e Benjamin), mas também algumas das principais sensações decorrentes da experiência deambulatória daqueles que vivem mergulhados na órbita interactiva do ciberespaço (na condição de *ciberflâneurs*). Ou seja, no fundo, tentar-se-á perceber que tipo de ligações é que se poderão eventualmente estabelecer entre as práticas do espaço urbano, também apelidadas de práticas do andar, neste caso, do «andar como prática estética» diria Francesco Carreri (Carreri, 2002: 38-42), e as práticas de navegação interactiva entretanto desenvolvidas no âmbito dos mais variados «espaços porosos e navegáveis» das tecnologias digitais (Manovich, 2005: 109-141), pois, só assim é que conseguiremos verificar se estas ligações, no caso de existirem, poderão funcionar como dispositivos facilitadores de acesso a uma determinada experiência de mobilização (artística, cultural e humana). Na prática, isto significa pensar a experiência da deslocação (real e/ou imaginária) como uma espécie de plataforma interactiva amplamente capaz de nos ajudar a cartografar alguns dos principais sintomas do chamado nosso tempo, todo ele, aliás, completamente comandado pelas mais variadas formas de mobilização (física/espacial/territorial/urbana), mas também pelas mais diversificadas formas de navegação (imaginária, plástica, erótica, ficcional, digital, virtual), quase como se o mundo inteiro fosse tão somente um «espaço – poético - inteiramente navegável», tal

como diria Manovich (Manovich, 2005: *ibidem*). Tão navegável, aliás, como o próprio potencial criativo de uma mera deslocação imaginária pelos meandros de uma qualquer auto-estrada inacabada ou em permanente construção (à semelhança daquilo que acontece no seio das chamadas «auto-estradas da informação»). Por fim, no quarto e último capítulo (capítulo IV) procuraremos fazer uma profunda reflexão sobre a inquietante história do corpo, principalmente com o objectivo de reforçar a ideia de que apesar das suas inúmeras fragilidades biológicas (um corpo que enfraquece, adocece e morre), o corpo continua a ser uma das «categorias mais persistentes de toda a cultura ocidental» (Tucherman, 2004: 18), não só porque ele resistiu a todas as negações, confrontos e massacres que lhe foram impostos historicamente (neste aspecto, basta pensarmos, por exemplo, naquilo que lhe terá acontecido durante a penosa Idade Media), mas também porque ele se soube reinventar e readaptar constantemente a todas essas transformações históricas. Sinal evidente de que a sua plasticidade (conceito chave de toda esta investigação) ou a sua capacidade de adaptação às mais variadas situações da vida lhe iria conferir, principalmente a partir do século XX («o século do corpo», ou apenas da imagem do corpo?) um estatuto teórico e performativo verdadeiramente especial. Tão especial, aliás, que basta termos uma noção, mesmo que breve, da sua inquietante história para percebermos imediatamente a extraordinária importância de algumas das suas mais variadas transformações, atracções, ligações e exposições ao longo das últimas décadas, nomeadamente sob o efeito criativo das tecnologias digitais (no âmbito das quais se parecem processar algumas das mais interessantes operações de dinamização cultural e artística do chamado nosso tempo).

Além disso, tentaremos ainda perceber as razões que terão levado autores tão variados como, por exemplo, Stelarc, Orlan, Marina Abramovic, Donna Haraway, Eduardo Kac, Wang Du, entre outros, a protagonizar uma luta desenfreada a favor da ideia de que o «corpo (natural, orgânico, biológico) está de facto obsoleto», partilhando assim todos eles o desejo, embora manifestado das mais variadas formas, de que o «corpo» (natural, orgânico, biológico) precisa efectivamente de ser redesenhado sob pena de termos como que nos despedir dele o mais rapidamente possível à medida que este vai sendo «recombinado», «reinvasado», «penetrado», «requisitado», «remixado», «seduzido», «religado», «reprogramado», «rematematizado», «expandido», «mobilizado» e «reaparelhado» pelos mais variados domínios (económicos, sociais, científicos, culturais, artísticos, desportivos, tecnológicos, etc). Mas, será que o corpo está de facto obsoleto? Será que nos estaremos mesmo a despedir do corpo biológico?

Será que poderemos mesmo existir sem um corpo orgânico? Será que estamos a caminhar aceleradamente para um corpo demasiadamente «mecânico», «artificial», «híbrido», «pós-orgânico», «pós-humano», quase como se estivéssemos perante uma nova condição de corpo, a que alguns autores chamariam agora, na ausência de uma melhor designação, tão somente como a «condição pós-humana de um novo ser»? Neste caso, um novo ser a que os especialistas também chamam de *cyborg* (neste aspecto, basta que nos relembremos, por exemplo, do *Cyborg Manifest*, 1991, da autoria de Donna Haraway, amplamente divulgado na internet)<sup>1</sup>. Em suma, estaremos nós perante um verdadeiro protótipo do corpo do futuro? Um corpo que não adoece, não envelhece, não morre? Ou não passará tudo isto apenas de mais uma micro-utopia amplamente alimentada pelo potencial das novas formas de imortalização tecnológica? Ou então, não será esta crise do corpo (dito natural, orgânico, biológico) apenas o reflexo directo de uma outra crise, bem mais complexa e alargada, a que chamaríamos agora, tão somente de crise do sentido geral do humano? Mas, afinal de contas, que tipo de crise é esta? Ou que tipo de contornos é que ela tem vindo efectivamente a assumir? Teremos nós entusiasmo e instrumentos suficientes para a compreender e superar?

Enfim, chegados a este ponto de interrogação, há que parar um pouco para pensar ou, pelo menos, há que abrandar o ritmo para que entretanto possamos concluir esta breve reflexão sobre os processos introdutórios da minha tese de doutoramento, no entanto, cientes de que todos os aspectos anteriormente enunciados representam bem os nossos mais elevados interesses e preocupações e as nossas mais sérias expectativas e esperanças em relação a uma série de problemáticas que haverão certamente de orientar a coluna vertebral deste trabalho, encarado aqui, precisamente por isso, como uma espécie de caminho, de percurso, de deslocação, de travessia, de aventura, de errância, de digressão ou tão somente como uma espécie de viagem interactiva pelos múltiplos e incertos territórios da experiência contemporânea. Ou melhor, uma viagem interactiva que pretende, neste caso concreto, «estar apenas à altura do desespero e da agonia da cultura ocidental», isto para usarmos as palavras de Eduardo Lourenço escritas no prefácio de *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares, ou seja, uma viagem pensada sob o signo do Ulisses do século XXI (sempre a viver à deriva debaixo do chapéu da velha travessia humana), não para «descobrir uma mítica porta de saída, mais

---

<sup>1</sup> Haraway, Donna – «A Cyborg Manifest: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova Iorque, Routledge (1991), agora disponível em: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifest>.

ilusória ainda que as já conhecidas, mas apenas para encarar a sério o seu paradoxal enigma», tal como voltaria a escrever Eduardo Lourenço, no prefácio de *Uma Viagem à Índia* (Eduardo Lourenço, 2010: 14). Aliás, esta viagem-travessia-confronto é de tal ordem incerta e problemática que, neste momento, só nos resta mesmo recorrer às inquietantes palavras de Ortega y Gasset quando este escreve que «a pura verdade é que no mundo se passa a todo o momento, e portanto agora, uma infinidade de coisas. A pretensão de dizer o que é que agora se passa no mundo há-de entender-se, pois, como que ironizando-se a si mesma. Mas, pelo mesmo motivo que parece impossível conhecer directamente a plenitude do real, também não temos outro remédio senão o de construir arbitrariamente uma realidade, ou seja, supor que as coisas são de uma determinada maneira». Por isso, se é verdade que hoje em dia nada deve ser tomado como garantia segura do que quer que seja, também não é menos verdade que isso não nos deve impedir de continuar a trabalhar no sentido de «supor que as coisas são de uma determinada maneira», tal como nos sugere Gasset, no seu tom quase sempre demasiado certo. E, às vezes, curiosamente ou não, basta apenas deslocarmos as coisas mais um bocadinho para a frente ou para trás, mais um bocadinho para cima ou para baixo, mais um bocadinho para a direita ou para a esquerda para que as coisas ganhem imediatamente uma nova forma, função ou sentido, contribuindo assim para que nem tudo fique exactamente na mesma.



## ALGUNS SINTOMAS DA PLASTICIDADE

«Como seria maravilhoso se o mundo inteiro fosse feito apenas de plasticina.»

Gil Heitor Cortesão, in *Mnémopolis* (2004), p. 13.

Depois da estranha sensação de que todos ou quase todos os fundamentos teóricos ruíram (a «perda generalizada dos fundamentos»), ou de que todos ou quase todos os projectos ideológicos e estéticos falharam. Depois dos múltiplos escombros deixados pelas «filosofias da suspeita» (Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger), e do desencanto que estas viriam a provocar em muitos dos seus eternos seguidores, agora completamente desiludidos com os resultados verdadeiramente «catastróficos das inúmeras filosofias idealistas e tecnicistas do progresso» (Paul Virilio 2000: 77-100). Depois da fragilidade e do «empobrecimento da experiência» moderna (W. Benjamin, 1992: 28). Depois do «fim da arte» (Hegel, X-1: 16), do «fim da história» (Fukuyama/Calasso), do «fim da filosofia» (Heidegger/Rorty), do «fim do sujeito/autor» (Foucault), mas também do fim da política, da cultura, da religião ou da vertiginosa dissolução de todas estas «grandes narrativas» diria Lyotard, todas elas ainda proclamadas em torno da exacerbada exaltação dos mais variados «pós e contra-pós-modernos», nada melhor do que nos interrogarmos seriamente sobre algumas das razões que terão estado, apesar de tudo, na origem desta necessidade de reinventar muitas outras formas de nos relacionarmos com o mundo (o pensamento, a experiência, a arte e a vida). O que significa, num primeiro momento, sermos capazes de nos dar conta daquilo que se está realmente a passar à nossa volta. Mas, afinal, o que é que se estará realmente a passar à nossa volta?

Esta é uma daquelas perguntas, tantas vezes repetida e acentuada pelo menos desde Kant, mas para a qual muito dificilmente se conseguirão obter respostas plausíveis ou diagnósticos minimamente certos. Assim sendo, o que é que nos resta? Resta-nos, certamente, continuar a lutar, a lutar sempre, porque é quase sempre de uma verdadeira luta criativa que se trata, a todos os níveis, tudo isto para que consigamos fazer o nosso melhor. E, neste caso, o nosso melhor passa necessariamente por reconhecermos que as «categorias tradicionais» se tornaram demasiado incapazes de se

dar conta daquilo que se estará realmente a passar à nossa volta, pois tal como refere José Bragança de Miranda, no seu livro de *Teoria da Cultura*: «(...) as coisas mudaram e nós não dispomos das categorias para falar dessa mudança. As teorias tradicionais estão a perder muito a sua capacidade explicativa, e não é solução precipitar-nos apenas no «abismo» pós-moderno, que se baseia em algumas afecções simpáticas, nuns hibridismos, e em muito «pluralismo». Nada que nos salve, nem que nos leve à perdição. Tudo minúsculas agitações que dissimulam algo de mais essencial» (Bragança de Miranda, 2002: 11). Compreende-se, assim, que viver ainda rodeados de alguns conceitos que um dia serviram para alguma coisa, mas que agora parecem já não servir rigorosamente para nada, tenha levado Lyotard a escrever que «chegou o momento de interromper o terror teórico (...)». A nossa grande tarefa seria, agora, segundo Lyotard, «a de destruir toda a teoria (...), o que só pode ter lugar sob a forma de paródia, já que a (paródia) não consiste apenas em criticar a teoria, pois ela própria é um momento teórico de quem não se poderia esperar a destruição da teoria. Destruir a teoria é fazer uma ou várias pseudo-teorias; o crime teórico é, assim, fabricar teorias-ficções» (Lyotard, 1977: 170), refere ainda Lyotard a propósito desta questão. Neste sentido, diríamos que esta tese de Lyotard, apesar do seu elevado grau de romantismo libertário (mas diga-se de passagem, que uma “boa dose de romantismo nunca fez mal a ninguém”, e muito menos, neste caso, quando estamos a tratar de questões intimamente relacionadas com o universo da arte e da sensibilidade), obriga-nos pelo menos a reflectir, não tanto sobre a necessidade de continuarmos a reinventar outras tantas figuras do pensamento relacionadas apenas com a clássica «metafísica do sujeito», fazendo com que tudo pareça continuar a reduzir-se apenas à mera «ordem do discurso», mas muito mais sobre a urgente necessidade de continuarmos a procurar outras noções muito mais abrangentes, criativas, maleáveis e interactivas, tais como, por exemplo, a noção de «plasticidade», ela que possui a rara virtude de tanto «receber como de dar forma – a algo ou a alguma coisa» (Malabou). Aliás, nesta perspectiva, nós diríamos, citando precisamente Malabou (que é seguramente uma das autoras que mais se tem dedicado às questões da plasticidade) que «trabalhar o conceito de plasticidade implica conferir a função de uma forma a um termo que no seu sentido primeiro *designa precisamente o mesmo acto*, ou seja, (o acto de modelar)»<sup>1</sup>. Para depois nos continuar a dizer, logo de seguida, que «o termo «plasticidade», e o seu equivalente alemão

---

<sup>1</sup> Malabou, Catherine - *L'Avenir de Hegel - Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Vrin (1996), p.19.

«*Platzizität*» entraram no seio da língua no século XVIII, isto para além de duas outras palavras já existentes mas formadas a partir da mesma raiz semântica, ou seja, o substantivo «plástico» (*die Plastik*), e o adjectivo «plástico» (*plastisch*). Ora, estas palavras derivam de um conceito grego que significa precisamente modelar. Aliás, o adjectivo «plástico» significa, por um lado, algo «susceptível de mudar de forma», maleável (o barro, a terra, por exemplo, «são plásticos»), e por outro lado, significa algo «que tem o poder de moldar ou de dar forma», como por exemplo, as artes plásticas ou a cirurgia plástica (...)). Assim sendo, continua ainda a autora a escrever, «a plasticidade (tal como o termo *Platzizität*, em alemão), designam precisamente o carácter daquilo que é plástico, ou seja, daquilo que é tão susceptível de receber como de dar forma - a algo ou a alguma coisa» (Malabou, 1996: 19-20)<sup>2</sup>.

Por isso, daqui se deduz facilmente que a «plasticidade» possui essa rara virtude das tais «propriedades maleáveis» (Krauss) do barro, do plástico e da plasticina que lhe conferem o potencial considerado absolutamente necessário para que ela consiga deslocar ou mobilizar os antigos problemas do círculo vicioso da especulação para os verdadeiros territórios da arte e da vida contemporâneas, e a fazê-lo, neste caso, não a partir de um qualquer receituário predefinido, mas a partir justamente da «maleabilidade» dos seus mais variados e alargados operadores de recombinação e reactualização criativa (a arte representará, neste caso, um desses principais operadores de reactualização). Ou seja, perante o retumbante falhanço da maioria das categorias anteriormente enunciadas, nada melhor do que tentarmos usar agora o potencial criativo da «plasticidade» da arte e da vida para que ainda assim «todos os caminhos possam permanecer inteiramente em aberto» diria Laurie Anderson, a propósito da força

---

<sup>2</sup> Ora, para reforçar algumas das ideias apresentadas ao longo desta passagem a autora diz-nos ainda, agora num ensaio intitulado precisamente de *Plasticidade* (2000), que o termo «plasticidade aparece de facto, pela primeira vez, no léxico francês em 1785. A mesma coisa acontece em alemão, ou seja, *die Platzizität* (a plasticidade), assegura o dicionário *Brockhaus* «aparece na época de Goethe» (1749-1832)». Neste aspecto, surge assim a primeira consideração realmente filosófica do termo. Mas é Hegel quem primeiro desenvolve o sentido da palavra e determina o seu futuro conceptual. Aliás, foi o texto Hegeliano que despertou a minha atenção para o novo significado que o conceito entretanto começou a ganhar, significado esse que acabou por ficar consagrado no meu livro - *L'Avenir de Hegel*», diz-nos ainda a autora (Malabou, 2000: 8-9). Para depois terminar dizendo que «os dois sentidos fundamentais da plasticidade (receber e dar forma) estão agora investidos de um valor radicalmente novo que lhes permite designar a capacidade que o sujeito tem de se formar e transformar, para assim renunciar à sua velha forma, e fabricar uma espécie de substituto (de plástico, por enquanto) que lhe permita explodir, finalmente» (Malabou, 2000: 8-9). Malabou, Catherine – *Plasticité*, Paris, Léo Scheer (2000), pp.8-9. Para uma análise mais detalhada das várias leituras possíveis feitas a propósito das principais questões semânticas deste conceito, ou ainda para compreender muitas outras extensões do seu extraordinário potencial, ver o livro já acima citado, nomeadamente o conteúdo das pp. 21 a 28. Malabou, Catherine - *L'Avenir de Hegel - Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Vrin (1996), pp.21-28.

transformativa da plasticidade do corpo, do espaço e da imagem, ela que terá sido uma das grandes artistas a sentir na pele (enquanto *performer*) os efeitos verdadeiramente vertiginosos deste potencial criativo. Aliás, é precisamente este enorme potencial criativo da plasticidade que ainda nos pode ajudar a reinventar muitos outros sentidos para a arte, a cultura, e a experiência contemporâneas<sup>3</sup>, não só à medida que formos “remodelando” e reactualizando alguns dos principais operadores do pensamento e da acção, da razão e da paixão, mas também à medida que formos combatendo a rigidez de todos aqueles operadores que, para todos os efeitos, não se queiram adaptar ou readaptar à dinâmica dos mecanismos da plasticidade. O que significa, na prática, assumir o compromisso pessoal de continuar a trabalhar e a agir sempre no sentido de não limitar, aprisionar, domesticar, cristalizar e condicionar a liberdade criativa de todos aqueles que se esforçam, permanentemente, por usar os mecanismos da «plasticidade» para interpelar as complexas estruturas (redes) da produção contemporânea. Aí, onde impera o potencial das mais variadas forças e dinâmicas da plasticidade do corpo, do espaço e da imagem, agora sob o efeito do uso criativo das tecnologias digitais, sobre as quais assenta, aliás, uma boa parte das principais questões do chamado nosso tempo.

Ou seja, é precisamente a partir deste potencial criativo da plasticidade, diz-nos ainda Catherine Malabou, que devemos tentar combater tudo aquilo que ainda se nos apresenta como demasiado «rígido», «fixo», «estável», «ossificado» (Malabou, 1996: 21), já que tudo o que é demasiado fixo nos pode simplesmente matar, diria Nietzsche. Ora, isto significa que todas estas operações só serão verdadeiramente possíveis graças ao potencial criativo da «plasticidade» que, para todos os efeitos, pode ser considerada como uma espécie de «propriedade maleável» (Krauss), ou uma espécie de «objecto ansioso» (Duchamp), ou ainda um «objecto infinito» (Serres), não só amplamente capaz

---

<sup>3</sup> A fragilidade das antigas certezas aparentemente ilimitadas do processo meramente especulativo da discursividade moderna obriga-nos certamente a reconhecer a importância dos mais variados mecanismos interventivos da plasticidade (criativa/híbrida/interactiva), já que esta possui a rara capacidade de recriar muitos outros horizontes possíveis para a experiência, tal como nos sugere Husserl, quando escreve ao dizer que «Toda a experiência pode ser entendida como uma cadeia contínua de experiências singulares, unidas sinteticamente numa espécie de experiência única, mas onde se desdobram infinitamente (muitas outras experiências criativas). Posso muito bem, em função dos meus objectivos actuais satisfazer-me com aquilo que a experiência já me forneceu (...). Mas posso-me convencer facilmente de que nenhuma determinação é a última, que aquilo que já foi experimentado tem ainda, indefinidamente, um horizonte de experiência possível». Husserl, Edmund, *Expérience et jugement*, Paris, PUF, 1970, p.37. Ora, será precisamente a partir desta infinita capacidade de desdobramento da experiência criativa, neste caso, relacionada com os mecanismos da plasticidade do corpo, do espaço, da imagem e do uso das tecnologias digitais, e da sua infinita variedade de possibilidades criativas que tentaremos desenvolver uma parte substancial da nossa reflexão em torno da natureza verdadeiramente dispersiva e interactiva da arte contemporânea e das suas mais variadas ligações (plásticas, poéticas, eróticas e tecnológicas).

de convocar e de articular noções tão variadas, complexas e criativas quanto, por exemplo, as de «permeabilidade», «conectividade», «maleabilidade», «jogabilidade», «excitabilidade», e «interactividade» (isto só para usarmos alguns dos muitos operadores conceptuais pressupostos nas tecnologias digitais), mas também capaz de nos fazer repensar, tensionalmente, sobre algumas das múltiplas possibilidades daquilo que vamos sendo à medida que vamos reinventando a nossa própria relação com os outros e com o mundo cada vez mais incerto, complexo e global em que vivemos (contribuindo assim, naturalmente, para ampliar o leque de perguntas sobre as questões altamente problemáticas da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral).

Assim sendo, e para tentarmos clarificar um pouco melhor algumas destas questões, nada melhor do que recorrermos novamente à matriz do conceito de «plasticidade», isto porque «a plasticidade para além de nos remeter, por exemplo, para a maleabilidade do barro, do plástico ou da plasticina (enquanto materiais), também nos remete seguramente para um termo grego cujo significado parece confirmar precisamente algumas das propriedades e das potencialidades já anteriormente enunciadas. Ou seja, o termo a que agora nos referimos é «*plastikós* (ou plástico). Aliás, plástico constituía para os gregos a tal acção de modelar, ou seja, a acção de criar formas para peças fundamentalmente de barro (...). Foi assim que o uso da palavra grega, que provém do verbo *plaso*, pôde chegar a designar não somente a acção de modelagem, mas também a acção de imaginar, de fingir, de simular ou de assumir o aspecto de qualquer coisa ainda não existente ou conhecida. De resto, existe em grego a palavras *plasmátodes*, que queria nomear precisamente algo de fictício, do mundo do imaginário», diz-nos ainda José Manuel Gomes Pinto, num texto dedicado precisamente à problemática dos limites da plasticidade (Gomes Pinto, 2006/07: 51).

No fundo, digamos que foi o enorme potencial criativo desta extraordinária «acção de modelar» os mais precários e variados materiais (barro, plástico, plasticina) que terá contribuído, seguramente, muitos séculos depois, para que Rosalind Krauss tivesse finalmente escrito no seu famoso ensaio «*Sculpture in the expanded field*» (1979) que as «categorias como escultura, desenho e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por intermédio desse potencial, numa demonstração extraordinária de plasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser devidamente ampliado a ponto de incluir quase tudo» (Krauss, 1979: 30). Demonstrando assim, uma vez mais, o carácter infinitamente «maleável», «moldável», «plástico», e até lúdico e interactivo, não só do conceito e da estrutura, mas também da

metáfora e da experiência verdadeiramente extraordinária da plasticidade (criativa, flexível, maleável, performativa, adaptativa, permeável) ou seja, todo um conjunto variado de traços, sintomas, propriedades, características e atributos que nos remetem também para o processo altamente sintomático, contagiante, excitante e lúdico da «arte da jogabilidade» contemporânea (*gameplay*)<sup>4</sup>. Esta é, aliás, uma das principais características pressupostas na estética interactiva dos mais variados jogos e plataformas digitais, desde logo altamente relacionados com a chamada «*sociedade do espectáculo*» (G.Debord), com a «*sociedade de controlo*» (W.Burroughs), e com a «*sociedade informacional e das redes*» (Mark Taylor/Norbert Wiener), numa demonstração evidente do uso criativo deste potencial verdadeiramente plástico e interactivo entre a famosa dupla «homem-máquina». Potencial esse que terá contribuindo para a mobilização generalizada de uma série de debates e de experiências culturais, artísticas e lúdicas, que parecem ter como denominador comum esse extraordinário «mediador universal» chamado computador, diria ainda Allan Turing, a propósito destas plataformas digitais e das suas inúmeras potencialidades criativas e colaborativas.

Aliás, potencialidades de tal forma criativas e colaborativas que viriam a fazer com que esse tal «mediador universal» se viesse a transformar precisamente numa espécie de «*supermedium*», não só capaz de anular todas as grandes diferenças entre os vários *media*, mas também capaz de determinar a inexorável vitória da plasticidade dos novos *media* («arte pós-medial»?), tal como parece defender Weibel, no seu ensaio intitulado - *La Condición Postmedial* (Weibel, 2006: 6-15)<sup>5</sup>. Ora, na prática, todos estes exemplos servem apenas para confirmar que o conceito de «plasticidade» não é um mero operador conceptual ou uma simples metáfora literária (embora também o possa ser), mas uma «propriedade complexa e maleável» (segundo a própria física ou teoria dos materiais), capaz de modelar ou de alterar a forma de certos materiais,

---

<sup>4</sup> Ora, «jogabilidade (em inglês, *gameplay ou playability*), é um termo usado pela indústria dos jogos digitais, refere-se a todas as experiências do jogador durante a sua interacção com a plasticidade dos sistemas de um jogo, especialmente com os chamados jogos formais, e descreve a maior ou menor dificuldade com que um determinado jogo pode ser jogado, e a quantidade de vezes em que o mesmo pode ser concluído ou ainda a sua própria duração temporal» (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Jogabilidade>).

<sup>5</sup> Neste pequeno ensaio Peter Weibel, diz-nos claramente que a «experiência mediática se veio a converter na norma de toda a experiência estética actual», chegando mesmo a afirmar que «agora não haveria lugar para a arte fora da plasticidade deste contexto a que ele próprio também chamou de «pós-medial», ou seja, uma afirmação que pode parecer demasiado forte, mas de qualquer forma, nada descabida, principalmente se tivermos em consideração a natureza verdadeiramente plural, híbrida e interactiva do nosso actual estado da arte e das suas mais variadas condições, ligações e possibilidades criativas que nos permitem, aliás, ampliar o desejo de nos libertarmos da influência dos chamados «velhos *media*». Weibel, Peter – *La Condición Postmedial* (texto do catálogo da exposição «Condición Postmedial» realizada entre Fevereiro e Abril de 2006, no Centro Cultural Conde Duque, em Madrid), pp. 6-15.

estruturas ou pensamentos, e de reter essas mesmas transformações (segundo a teoria da «plasticidade neuronal»)<sup>6</sup>, que resultam do exercício provocado por intermédio da acção de determinadas “forças”, reais ou imaginárias, que entretanto poderão assumir os efeitos tendentes a provocar uma certa maleabilidade e adaptabilidade dos materiais sobre os quais se forem exercendo essas mesmas forças ou tensões. Ou seja, a «plasticidade é uma propriedade altamente complexa e dinâmica» que permite fazer, desfazer e refazer, ou tão só reconfigurar continuamente a estrutura essencial de determinados materiais, neste caso, a partir de uma variedade quase infinita de possibilidades, quase como se de verdadeira plasticina se tratasse, tal como escreve, aliás, Catherine Malabou no seu livro - *Avenir de Hegel* (1996), confirmando assim, uma vez mais, que a essência da plasticidade reside tão somente naquilo que é «tão susceptível de receber como de dar forma» a algo ou a alguma coisa (Malabou, 1996: 20), acentuando assim o potencial verdadeiramente extraordinário de «moldabilidade» quase infinita da «plasticidade». Entretanto, para contextualizar um pouco melhor a história deste conceito, nós diríamos ainda que os princípios fundamentais da «plasticidade» terão começado por ser adoptados e usados no contexto das Belas Artes<sup>7</sup> a partir de finais do século XVIII, tal como salienta Ana Rodrigues num texto dedicado precisamente às questões da definição do conceito de *Artes Plásticas/Artes Visuais*, quando escreve ao dizer que «a partir de finais do século XVIII, as novas experiências

---

<sup>6</sup> A «plasticidade neuronal» ou a «neuroplasticidade» é uma das mais importantes e recentes descobertas científicas desenvolvidas no âmbito alargado das mais variadas neurociências que, para todos os efeitos, se dedicam a estudar, exaustivamente, quer a estrutura e o complexo funcionamento do cérebro humano, quer ainda a maleabilidade dalgumas das suas principais propriedades e funções (altamente maleáveis ou plásticas), sempre na tentativa de reforçar a ideia de que o cérebro humano é de facto «um sistema complexo, dinâmico e em constante transformação e reconfiguração» (*Le cerveau, comment il se réorganise sans cesse*, Les dossiers de La recherche, n°40, Aout 2010). Para uma análise mais detalhada dalguns destes aspectos, vejam-se, por exemplo, as considerações feitas, quer em [http://fr.wikipedia.org/wiki/Plasticit%C3%A9\\_neuronale](http://fr.wikipedia.org/wiki/Plasticit%C3%A9_neuronale), quer ainda em <http://fr.wikipedia.org/wiki/Neurosciences>. Para reforçar alguns dos principais conhecimentos relativos à complexidade estrutural desta matéria vejam-se ainda os livros de Catherine Malabou, neste caso, a saber, não só o já citado – *Plasticité* (2000), onde a autora faz, aliás, uma belíssima introdução sobre algumas das principais «descobertas da neurobiologia» (páginas 11 a 15), Malabou, Catherine «Le voeu de Plasticité» in Catherine Malabou (org), *Plasticité*, Paris, Léo Scheer (2000), pp. 11-25, mas também um outro livro, este agora dedicado precisamente à «plasticidade do cérebro humano». Malabou, Catherine – *Que faire de notre Cerveau?*, Paris, Bayard (2004).

<sup>7</sup> O «conceito de Belas Artes, tal como foi desenvolvido por Charles Batteaux (1713-80), em *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), reportava-se, neste caso, à Pintura, Escultura, Música, e Poesia, inserindo ele a Architectura juntamente com a Eloquência no conjunto das artes que combinavam beleza e utilidade. No entanto, sensivelmente pela mesma época, na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert (1717-83), a Architectura passaria também a ser incluída entre as Belas-Artes, isto para além da Pintura, Escultura, Poesia e Música, já anteriormente enunciadas por Batteaux». Rodrigues, Ana - «Artes Visuais», in Teresa Cruz, Maria e Henriques da Silva, Raquel (área da Arte) - *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura* (2008/2010). Veja-se a este respeito a página <http://www.arte-coa.pt/>.

artísticas passaram a ceder um lugar proeminente ao sensorial e à plasticidade dos materiais, o que coincide com uma revisão do conceito de belo, tornando assim inadequado o conceito de Belas-Artes, que dará lugar ao termo de Artes Plásticas. Esta denominação evidencia assim o lugar de destaque que alguns artistas, tais como o escultor Auguste Rodin (1840-1917), passarão a reconhecer ao material das suas próprias criações artísticas»<sup>8</sup>. A partir daqui, esta denominação começará a evidenciar, naturalmente, o lugar de destaque que alguns artistas passariam então a reconhecer à plasticidade dos mais variados materiais e à sua elevada capacidade de intervenção no âmbito do processo verdadeiramente transformativo das mais variadas experiências artísticas.

É óbvio que a matriz deste conceito (plasticidade) entretanto se foi alargando e renovando, de tal forma que hoje em dia a sua grande mais valia reside precisamente na sua quase infinita capacidade de estar associada às mais variadas modalidades (científicas, filosóficas, literárias, artísticas, estéticas, tecnológicas), tal como refere ainda Malabou, num ensaio intitulado precisamente de «*Plasticidade*» (2000)<sup>9</sup>, o que lhe confere, aliás, não só uma grande abertura e elasticidade<sup>10</sup> em relação a todo o género de cruzamentos e recombinações contemporâneas, mas também o raro potencial de estar associada a algumas das mais interessantes e variadas áreas do conhecimento, tendo em conta a sua enorme capacidade de «maleabilidade e transformação infinita», diria, neste caso, Roland Barthes. Ora, o que se verifica a partir daqui é que desde que esta noção foi adoptada pelas belas artes em finais do século XVIII, o seu potencial criativo jamais deixará de ser usado e expandido no âmbito dos mais variados contextos artísticos, científicos e culturais, de tal forma que esta noção passaria então a ser sistematicamente integrada no vocabulário e na gramática experimental das mais variadas e sucessivas experiências, quer no domínio alargado das artes plásticas, quer ainda no domínio das chamadas artes elásticas ou performativas (*body art*), nomeadamente no âmbito das

---

<sup>8</sup> Rodrigues, Ana, «Artes Visuais», in *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura* (2008/2010) inteiramente disponível, quer na página oficial do CECL (<http://www.cecl.com.pt/pt/publicacoes/dicionario-critico>), quer na do Museu do Côa: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=ArtImagemETecnica&Filtro=108&Slide=108>.

<sup>9</sup> Malabou, Catherine, - *Plasticité*, Paris, Éditions Levo Schéer (2000).

<sup>10</sup> Ainda a propósito desta questão, convém referir que contrariamente às propriedades da «plasticidade» (que permitem alterar e reter essas alterações), a «elasticidade» é tão só uma propriedade que permite que certos materiais ganhem um determinado grau de “deformação” ou de elasticidade, neste caso, também sob a acção de determinadas forças, mas que entretanto retomem à sua forma original, sempre que a tensão inicialmente empregue deixar de ser exercida sobre os respectivos materiais, dando-se assim, apenas, uma espécie de deformação temporária da matéria em causa.



vanguardas europeias. Aliás, foi precisamente no âmbito deste contexto altamente criativo que esta noção terá começado a ser verdadeiramente usada e explorada, não apenas como um mero operador conceptual (que também já o era), mas muito mais como um verdadeiro motor ou catalisador de novas práticas artísticas, sempre na tentativa de combater a maior ou menor rigidez presente numa grande parte dos materiais entretanto encontrados ainda em estado bruto (pedra, madeira, barro, gesso, betão, ferro e tantos outros materiais), que para todos os efeitos, precisavam de ser trabalhados, transformados, e acima de tudo «moldados», «esticados» e «expandidos» plasticamente, para assim poderem vir a ganhar novos contornos criativos ou tão só para se poderem finalmente transformar numa outra «possibilidade de vida» (figura, corpo, imagem, código ou tão só puro movimento). Pois, neste caso concreto, o que importava não era tanto o resultado final (a obra, fosse esta ainda qual fosse), mas acima de tudo o processo, o caminho, o transporte ou tão só o desenvolvimento de uma ideia (o regresso à desgraça do antigo «circulo especulativo»?), pois tal como diria Roland Barthes, «mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita; é, como o seu próprio nome indica, a ubiquidade tornada visível».

Era esta, aliás, a mola criativa ou o transporte libertário do pensamento daqueles que conduziam a maioria das dinâmicas algo provocatórias realizadas no contexto alargado das vanguardas do início do século (dadaísmo, surrealismo), tal era, neste caso, a «vertigem da sua própria plasticidade poética» (Derrida/Cixous, 2003: 8) sempre *in extremis*, quase como se reclamassem «a vida antes da lei, e os livros ainda i-mundos, soerguidos, varridos pelos ventos, incendiados por todos os lados» diria ainda Callegger, agora citada por Derrida e Cixous, em *Travessias da escrita* (Derrida/Cixous, 2003: 8). Ou seja, era esta vertiginosa paixão pela plasticidade das mais variadas «formas de vida» que fazia com que os artistas da época das primeiras vanguardas europeias procurassem uma espécie de «objecto-infinito» (Serres) ou «objecto-esponja» (como escreveu Ponge), ou ainda uma espécie de «forma sem forma», isto para usarmos uma expressão de Schlegel, capaz de dinamitar, deflagrar, dissolver e estilhaçar a maior ou menor rigidez das antigas formas (tantas vezes informes ou apenas baseadas na estrutura operativa do velho pensamento ocidental), na tentativa de as voltar a fazer, a desfazer e a refazer ou a reconfigurar continuamente, quase como se tudo fosse finalmente maleável, moldável e vertiginosamente recombinaível. Era esse jogo de recombinações, de remisturas e de constantes hibridações (*assemblages*/instalações) ou ainda essa capacidade de «dar e receber a forma» de algo ou de alguma coisa

(modelação/remodelação), isto para usarmos novamente a expressão já citada de Malabou, que conduzia a vertiginosa paixão desses verdadeiros pioneiros da arte e da cultura ocidental, e a sua feroz necessidade de plasticizar, moldar, trocar, partilhar, esticar, deslocar, expandir e recombina continuamente os elementos matriciais das tais formas primeiras (pedra, madeira, ferro, bronze, plástico ou simples pensamento que fosse), sempre na tentativa de que estas viessem a ganhar finalmente uma nova «forma de vida», um novo contorno, uma nova imagem ou tão só um novo potencial criativo. Sendo certo também, que mesmo assim, estas ainda se tornariam agora susceptíveis de ser, uma vez mais, moldadas, esticadas, excitadas, expandidas e partilhadas, e assim sucessivamente, numa espécie de recombinação *ad eternum*, pois tal como refere Malabou numa entrevista dada a Alizart (2000) «tecnicamente, a plasticidade designa a capacidade de uma estrutura aceitar e integrar todo o género de modificações vindas do interior e do exterior (incluindo lesões, feridas, acidentes, no caso do cérebro, e da arte diríamos nós) ao mesmo tempo que se reconstitui um novo equilíbrio - real ou virtual»<sup>11</sup>. Ou seja, por um lado, foi a partir deste princípio lúdico (quase infantil) que os dadaístas e um pouco mais tarde os surrealistas começaram a colocar em prática todo o potencial verdadeiramente criativo e libertário desta grande noção que é a noção de plasticidade. E, por outro, foi a partir deste contexto de forte ludicidade e jogabilidade (jogo espontâneo das palavras, das imagens e das formas) que todo este potencial criativo continuou a ser verdadeiramente convocado, experimentado, transferido, partilhado e desenvolvido no âmbito das mais alargadas experiências interactivas do pensamento (anarquismo, situacionismo/pós-modernismo), do corpo (*performance/happenings/body art*), do espaço (instalações, *site specific*, *fluxus*, *land art*, *wip*) e da imagem (fotomontagem/*vídeo art*/cinema experimental), para depois começar, naturalmente, a ser usado e explorado no contexto do uso criativo das mais variadas tecnologias digitais. Aliás, agora é precisamente no âmbito da arte digital e do ciberespaço em geral, e no confronto com as suas mais variadas especializações (*net art*, *media art*, *software art*, *generative art*, etc)<sup>12</sup>, que as antigas formas parecem estar a ser verdadeiramente redesenhadas, remodeladas, reinventadas, reconfiguradas, rematematizadas, replasticizadas, quase como se procurássemos encontrar a matriz da «forma ideal»,

---

<sup>11</sup> Alizart, Mark – *Malabouté: Entretien avec Catherine Malabou* (2000). Entrevista disponível em <http://content.yudu.com/Library/Alnsbp/jhlklkl/resources/213.htm>.

<sup>12</sup> Este será precisamente um dos temas a que dedicaremos a nossa maior atenção no ponto 1.1.4 do primeiro capítulo (capítulo I) deste trabalho, dedicado precisamente às questões da arte e da técnica, e das suas mais variadas ligações interactivas.

ou o verdadeiro ideal da forma, capaz de perverter a lógica da velha representação ocidental, desde sempre estruturada em torno da rigidez dos mais variados dualismos. Por isso, agora, nada melhor do que percebermos que de facto vivemos numa era carregada não só de grandes incertezas e perplexidades, mas também de grandes transformações e transmutações, tal como nos acabará por dizer Florence de Mèredieu, em *Arts et Nouvelles Technologies* (2005) quando escreve, «agora vivemos no centro de uma grande transmutação, ou seja, vivemos na era em que a automatização torna possível (para o bem e para o mal) a tradução e a transformação de qualquer realidade material numa outra realidade (plástica e virtual). É assim que se opera agora a transmutação do real em imagem e das imagens entre si»<sup>13</sup>. Ou seja, agora, é sob o signo da plasticidade das imagens que o mundo se está verdadeiramente a transformar, não só para poder continuar a existir, mas acima de tudo para poder continuar a existir melhor enquanto verdadeira imagem do mundo, quase como se o potencial aparentemente ilimitado da plasticidade das formas só se pudesse agora inteiramente realizar, através ou no seio deste grande laboratório que são as actuais tecnologias digitais.

Por isso, quer queiramos quer não, a verdade é que vivemos agora sob o domínio verdadeiramente interactivo e libertário da plasticidade da imagem, ela que se transformou radicalmente na grande e verdadeira paixão de toda a produção e reprodução da vida contemporânea. Ou então, como diria Anne-Marie Schleiner «a realidade está aí. O real agora tem de ser feito, desfeito e refeito por nós próprios, referindo-se assim aos artistas digitais» (Schleiner, 1998: 82). Ora, o que mais nos impressiona no meio disto tudo é que agora não há garantias seguras para nada, nem para ninguém, ou seja, tudo se mantém inseguramente em aberto porque, afinal, somos nós e a própria realidade das nossas paixões que se mantém inteiramente em jogo (para o bem e para o mal). Chegados a este ponto, e antes de continuarmos a desenvolver esta ideia que consideramos absolutamente central, gostaríamos apenas de reforçar um outro ponto que já foi levemente afluído ao longo deste texto, depois propositadamente “esquecido”, mas que merece agora ser recuperado para podermos entender um pouco melhor a dinâmica verdadeiramente interactiva da noção de «plasticidade», e alguns dos seus maiores contributos, não só no âmbito da arte, mas também no âmbito alargado de muitos outros domínios, dos quais destacaríamos apenas, neste caso concreto, o

---

<sup>13</sup> Mèredieu, Florence de – *Arts et Nouvelles Technologies: Art Vidéo, Art Numérique*, Tours, Larousse (2005), p. 121.

domínio da neurobiologia. Dito de outra forma, diríamos que depois da adopção e do uso frequente do conceito de plasticidade por parte das belas artes (a partir de finais do século XVIII), e depois pelos mais variados domínios artísticos e culturais, chegou finalmente a vez de ser usado e explorado pela neurobiologia, e pelas neurociências em geral (tal como já tínhamos feito uma pequena referência anteriormente). Aliás, foi precisamente no âmbito da neurobiologia que se começaram a desenvolver alguns dos princípios fundamentais da chamada teoria da plasticidade, princípios esses que começaram por ser desenhados e propostos em 1890, por intermédio da mão de William James, num ensaio escrito justamente sobre o tema dos *Principles of Psychology* (1890), embora esses princípios tenham sido profundamente negligenciados durante mais de 50 anos, tal como acabaria por nos confirmar Paillard, em - *Reflexões sobre o uso do conceito de plasticidade em Neurobiologia* (Paillard, 1976: 33-47).

Ou seja, na prática, este conceito só terá começado a ser amplamente usado e explorado no âmbito da neurobiologia a partir da década de 70 (do século XX), embora a partir daí tivesse passado imediatamente a fazer parte integrante do vocabulário e da gramática experimental das mais variadas neurociências, assumindo assim, para todos os efeitos, o nome de «neuroplasticidade», de «plasticidade neuronal» ou ainda de «plasticidade do cérebro», ou seja, todo um conjunto variado de características e atributos que viriam a estar intimamente ligados a algumas das principais estruturas e funções do cérebro, nomeadamente àquelas que estão relacionadas com a «flexibilidade», a «modulação», a «reparação» e ainda com a extraordinária capacidade de «adaptação» ao meio ambiente, tal como acabará ainda por nos referir Paillard no artigo acima enunciado (Paillard, 1976: 33-47)<sup>14</sup>. A propósito desta questão, convém ainda salientar que uma das mais recentes linhas de investigação de Malabou, autora já várias vezes citada neste texto, passa precisamente pela problemática da «plasticidade do cérebro»<sup>15</sup>, ela que o considera, aliás, como uma espécie de obra de arte, amplamente capaz de «dar e receber» uma vasta gama de possibilidades (criativas), ou então como a própria autora refere logo no início da sua investigação, e que nos parece fundamental, ou seja, «nós fazemos o nosso cérebro, mas nem sempre temos plena consciência disso». Neste caso, talvez tenha sido precisamente pelo facto de possuímos alguma consciência

---

<sup>14</sup> Paillard, J. - *Réflexion sur l'usage du concept de plasticité en neurobiologie*, Journal de Psychologie Normale et Pathologique, n° 1 (1976), pp. 33-47.

<sup>15</sup> Para perceber um pouco melhor a importância desta temática e algumas das principais razões da sua articulação com o universo alargado da plasticidade, ver ainda a abordagem feita por Catherine Malabou no livro já acima enunciado. Malabou, Catherine – *Que faire de notre Cerveau?*, Paris, Bayard (2004).

deste fenómeno que fomos levados a introduzir aqui este pequeno desvio, já que para todos os efeitos, nós passámos da essência da plasticidade da arte e do seu potencial criativo para os meandros do potencial criativo da «neuroplasticidade» ou da «maleabilidade do cérebro» (plasticidade mental), sem qualquer razão aparente, a não ser aquela que se possa identificar claramente com o facto desta área também ter sido pioneira na adopção e no uso frequente deste conceito, mas também pelo facto de sabermos que é precisamente a partir das características deste maravilhoso potencial humano que nós conseguiremos partir para todas as outras formas de plasticidade, ou seja, é graças ao potencial da plasticidade jubilatória do cérebro que nos podemos dar ao luxo de reflectir sobre todas as outras formas de plasticidade, e em particular, neste caso, sobre a plasticidade da arte no contexto da produção contemporânea, sobre a qual se fundam, aliás, alguns dos princípios fundamentais deste trabalho.

Ora, depois destas breves considerações (quase como se quiséssemos homenagear o elevadíssimo potencial do cérebro humano), nós diríamos que, hoje em dia, o potencial criativo do conceito de «plasticidade», e o seu respectivo poder de convocação é de tal ordem alargado que o mesmo mais não parece fazer do que contaminar e penetrar vertiginosamente as mais variadas áreas do conhecimento. Da arte à literatura, das neurociências à informática, da biologia às engenharias, da dança ao cinema, da medicina às ciências da comunicação, do teatro à fotografia, do desporto ao design, a verdade é que parecemos estar verdadeiramente mergulhados na «era da plasticidade» (Bragança de Miranda, 2008: 58-79)<sup>16</sup>, isto para usarmos uma expressão pacientemente trabalhada por José Bragança de Miranda, num dos seus últimos livros dedicado precisamente às mais variadas problemáticas do corpo e da imagem. Por isso, a ser assim, ter-se-ia então chegado a um momento em que tudo parece ser susceptível de ser moldado, reconfigurado, esticado, expandido, re combinado ou completamente redesenhado pelo carácter verdadeiramente maleável da própria «plasticidade», ela que parece assim querer combater ou agir contra toda a espécie de fixismos rigidificantes do pensamento e da matéria, seja esta ainda a matéria da arte e da cultura, dos corpos e das

---

<sup>16</sup> Para além do capítulo 3 do livro - *Corpo e Imagem* (2008), onde o autor aborda precisamente as questões relacionadas com “A Era da Plasticidade” (Bragança de Miranda, José – *Corpo e Imagem*, Lisboa, Passagens/Vega (2008), pp. 58-79), ver ainda o ensaio de Maria Teresa Cruz, denominado de “Código e Plasticidade”, in Teresa Cruz, Maria/Gomes Pinto, José (Organização) – *As Artes Tecnológicas e a Rede Internet em Portugal*, Lisboa, Vega (2009), pp. 28-35, sendo certo que ambas as reflexões são deveras essenciais para percebermos a importância e a diversidade dos enquadramentos teóricos e práticos deste conceito e das suas múltiplas possibilidades criativas no âmbito do uso alargado das mais variadas tecnologias digitais.

imagens, das pessoas e dos objectos ou tão somente a matéria dos nossos próprios sonhos, expectativas, e esperanças. Por isso, «plasticidade», eis o termo que terá contribuído decisivamente não só para revolucionar o campo científico da neurobiologia, e das neurociências (tal como já tivemos a oportunidade de referir), mas também, e de forma verdadeiramente extraordinária, o campo do corpo, do espaço e da imagem, ou seja, o campo alargado das artes, da cultura e da vida contemporânea em geral. Assiste-se assim, por todas estas, mas também por muitas outras razões a uma espécie de mobilização generalizada das formas, mas também a uma recombinação e reactualização acentuada e estimulada das mais variadas imagens, que parecem assim reforçar, uma vez mais, o princípio predominantemente interactivo a partir do qual se viria a materializar o verdadeiro potencial criativo da plasticidade da matéria ou das imagens da matéria, já que agora é só como «imagem que a matéria é absolutamente plástica para sofrer os efeitos da forma e das suas inúmeras deflagrações» diz-nos ainda Bragança de Miranda (Bragança de Miranda, 2008: 74).

Assim sendo, “nada mais nos restará”, certamente, senão deslocar o centro das nossas reflexões e das nossas práticas artísticas bem para dentro das tecnologias digitais, já que agora é dentro deste extraordinário laboratório tecnológico que as formas e as imagens se encontram verdadeiramente disponíveis para continuarem a ser desfiguradas, reconfiguradas, redesenhadas, revitalizadas, reestimuladas, remodeladas, hibridizadas, agora, naturalmente, sob o efeito criativo das mais variadas estratégias, e recursos digitais. Ora, na prática, isto pode querer significar que agora talvez estejamos verdadeiramente confrontados com o problema de não conseguirmos aplicar estes princípios da maleabilidade quase ilimitada ou infinita da plasticidade da matéria, ou das imagens da matéria, a não ser que estas sejam totalmente deslocadas, transferidas ou deslocalizadas para dentro desta grande maquinaria digital, já que para todos efeitos, é no seio desta enorme maquinaria laboratorial da forma e das imagens que parecem estar a ocorrer alguns dos maiores confrontos criativos, libertários e explosivos da plasticidade da matéria. Seja esta ainda a matéria dos corpos e das imagens, das pessoas e dos objectos ou tão somente a matéria dos nossos próprios sonhos, anseios, e esperanças, quase como se agora só neste espaço ou «ciberespaço» é que se pudessem realmente combater todas as antigas rigidezes da forma e dos seus mais variados dualismos (históricos). Aliás, é precisamente no contexto alargado deste espaço ou «ciberespaço» que podemos agora convocar e articular o potencial criativo de noções tão variadas, plurais, estimulantes, e maleáveis quanto as de «excitabilidade»,

«jogabilidade», «moldabilidade», «não-linearidade», «adaptabilidade», «interactividade», «virtualidade», ou seja, noções e atributos que nos remetem seguramente para os mais variados contextos tecnológicos, com os quais, aliás, a própria plasticidade sempre manteve uma relação de grande intimidade e proximidade criativas, quase como se as tecnologias digitais continuassem a funcionar precisamente como uma espécie de «*media-táticos*» (Schleiner), não só capazes de nos fazer pensar, sentir, agir e tocar, mas também capazes de manipular, moldar e de transformar radicalmente uma parte substancial da paisagem económica, social, cultural e artística que nos rodeia. Não surpreende, por isso mesmo, que seja agora neste contexto de tecnologização generalizada da arte, da cultura e da vida, e graças ao potencial da plasticidade dos seus mais variados atributos e desdobramentos criativos, que tenhamos de continuar a dialogar, a imaginar e a reinventar uma enorme sucessão de espaços, formas, linhas, traços, cores, imagens, corpos, situações e acontecimentos vários, quase como se esta tecnologização constituísse agora o espaço ideal (ciberespaço) para nos fornecer todos os ingredientes ou alimentos<sup>17</sup> considerados absolutamente necessários para que possamos continuar a existir, e neste caso concreto, talvez, continuar a existir melhor (porque é disto que verdadeiramente se trata).

Continuar a existir melhor, neste caso, não sei se perante a lucidez poética daqueles que continuam, apesar de tudo, a acreditar na extraordinária capacidade criativa de esculpir a essência da arte e da vida a partir da plasticidade dos chamados “velhos materiais”, (barro, plasticina, madeira, ferro, alumínio, cobre, estanho, bronze, prata, ouro), ou se tão só perante a confiança tantas vezes desmesurada (quase a roçar o tom da euforia) daqueles que acreditam “apenas” no potencial criativo da plasticidade das novas tecnologias digitais, em torno das quais, aliás, tudo se parece jogar, hoje em dia. Por isso, com ou sem a lucidez dos primeiros, e com ou sem a euforia dos segundos, a verdade é que os efeitos desta generalizada tecnologização desenvolvida em torno da experiência da plasticidade dos *novos media*, não nos devem impedir de continuar a reflectir seriamente sobre algumas das múltiplas implicações desta espécie de «maravilhamento», de «enfeitiçamento», ou de «erótica generalizada» (apresentada aqui sob a forma de uma enorme variedade de sintomas inquietantes), sob pena de estarmos a ser simplesmente como que anestesiados ou instrumentalizados pelo triunfo

---

<sup>17</sup> Este poderia ser muito bem aquele alimento a que Alain Connes chama de «*matière à pensée*» («alimento para o pensamento»), agora aqui citado a propósito de uma passagem anterior de Catherine Malabou (Malabou, 2000: 12).

demasiado galopante ou vertiginoso desta espécie de «atracção fatal», quase de contornos verdadeiramente Dionisiacos, isto para usarmos uma terminologia grega, embora de consagração Nietzscheana. Ou seja, se por um lado, esta espécie de «atracção fatal», ou este «pós-tudo-e-mais-alguma-coisa» tecnológico em que vivemos parece estar a redesenhar corpos e imagens, pessoas e objectos, comportamentos e sensações, e a conseguir partilhá-los abundantemente através das mais variadas plataformas digitais, quase como se vivêssemos dentro dos contornos demasiado indefinidos de um «admirável mundo novo», onde poderíamos agora fazer, desfazer e refazer ou modelar todos os nossos medos, anseios, experiências, expectativas e esperanças, por outro lado, «a única certeza que nos parece lógica é a da perda de tudo aquilo que enquadrava os nossos saberes, as nossas confortáveis referências teóricas, as nossas mais antigas e seguras fronteiras que delimitavam humano e não humano, no fundo, a perda generalizada da articulação entre presente, passado e futuro que nos dotava, pelo menos imaginariamente, da enorme capacidade de previsão (...)» diria ainda, de forma clara, Ieda Tucherman<sup>18</sup>.

Ora, se é verdade que esta «perda» ou «ferida» se veio a disseminar um pouco por todo o lado, a ponto de nos ter enfraquecido ou até destituído da «enorme capacidade de previsão», também não é menos verdade que ainda possuímos a extraordinária capacidade de resistência e de resiliência perante a banalização dos mais variados esgotamentos, falências e perplexidades da arte, da cultura e da vida em geral, sinal evidente de que podemos e devemos continuar a trabalhar sempre no sentido de construir um «outro espaço» (Foucault) e, neste caso concreto, talvez um «outro espaço» de dimensões verdadeiramente poéticas, lúdicas e plásticas onde possamos, finalmente, desenhar e esculpir alguns dos nossos maiores sonhos, anseios e esperanças (dar guarida aos hóspedes da nossa imaginação, nem que seja apenas com uma chave de fendas na mão), mas também onde possamos ainda lutar contra algumas das nossas maiores fraquezas, descrenças, dúvidas, incertezas, e perplexidades, reinventando assim a nossa própria versão preferida das coisas, ou «supondo que as coisas ainda são de uma determinada maneira», tal como diria Ortega y Gasset, citado precisamente no final do texto anterior. Ou seja, se é verdade que vivemos num tempo em que tudo se nos apresenta como demasiado urgente, fugaz, incerto, híbrido, fluido, transgénico e amplamente permeável, também não é menos verdade que estes traços ou sintomas devem servir

---

<sup>18</sup> Tucherman, Ieda – *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p.16.



precisamente para alimentar e estimular as imagens do nosso cérebro, ou as «imagens do nosso desejo», isto para usarmos as palavras de Benjamin (Benjamin, 1992: 21)<sup>19</sup>, ou ainda tão só para estimular e potenciar a nossa própria liberdade de dar forma, função e sentido a muitas outras possibilidades, neste caso, através da construção de um espaço experimental de verdadeira liberdade criativa, onde ainda seja possível continuar a lutar contra todas as formas de rigidez (sejam estas ainda as da arte, as da cultura ou tão somente as da vida em geral). Neste sentido, é enorme a tentação para pensar e imaginar este espaço de verdadeira liberdade criativa como sendo agora aquele «outro espaço» a que alguns tão só chamariam de «ciberespaço». Eis, por isso mesmo, o espaço ideal onde agora se podem fazer, desfazer e refazer ou tão somente reconfigurar continuamente as formas de algo ou de alguma coisa (concretizar o antigo desejo da «forma ideal»?), mas também onde se podem ligar e desligar, fundir e refundir, combinar e recombina plasticamente o pensamento e a razão com os múltiplos delírios do prazer, da sensibilidade e da paixão pela arte e pela cultura, pois só assim é que conseguiremos cartografar a intensidade e a diversidade da maioria dos estímulos e sintomas verdadeiramente estéticos, plásticos e eróticos da generalidade da vida contemporânea, agora, naturalmente sob o efeito criativo das mais variadas tecnologias digitais.

Elas que continuam seguramente a aparelhar ou a «requisitar»<sup>20</sup>, técnica, poética, estética e sensorialmente a maioria dos gestos com que vamos regendo e reequilibrando uma parte substancial das nossas próprias vidas, sem que muitas vezes tenhamos sequer plena consciência disso. Sinal evidente de que é precisamente a partir desta intensa zona de contágio ou de permanente sedução ou ainda de trânsito vertiginoso entre as coisas que a extraordinária poética da plasticidade parece continuar a exercer a maioria dos seus efeitos criativos, sempre na expectativa de continuar a «receber e a dar forma» (Catherine Malabou) ao seu verdadeiro desígnio de combate contra todo o tipo de rigidezes das nossas mais antigas formas» e «imagens», e a fazê-lo, neste caso concreto,

---

<sup>19</sup> Benjamin «sublinha, ao mesmo tempo, nestas imagens de desejo a insistente tendência para se separar e distinguir do antiquado, quer dizer do passado mais recente. Estas tendências remetem assim a fantasia imaginativa impulsionada pelo novo para o que ainda “não pereceu”. Além disso, estas experiências «geram a utopia na sua interpenetração com o novo, deixando a sua marca em mil configurações da vida, desde as arquitecturas permanentes até às modas mais passageiras.» Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), p. 21.

<sup>20</sup> Pois, tal como nos diria claramente Martin Heidegger «tudo está sob requisição, e em primeiro lugar os homens, a mais importante das matérias-primas». Heidegger, Martin – *Essais et Conférences*, Paris (1958), p. 24. Mas também em; Heidegger, Martin – «Pourquoi des poètes?», in *Chemins qui mènent nulle part*, Paris (1962), p. 236.

tão somente através do uso dos mais variados recursos, aplicações e ferramentas de maleabilidade e de virtualidade, agora tão bem presentes numa grande parte da chamada «estética dos *media* digitais»<sup>21</sup>, que tendem, naturalmente, a afectar e a disseminar-se pelos mais variados campos de acção (corpos, atitudes, sensações, relações, espaços, pensamentos, prazeres, imagens, etc). O que representa bem «o carácter irresistível da ilimitada dominação tecnológica»<sup>22</sup>, ou a da sua «penetração totalitária», isto para usarmos algumas das expressões de Heidegger, quando este reflectia a propósito do papel da «técnica» e das suas múltiplas implicações a nível dos processos de transformação da experiência nas suas mais variadas formas e jogos de linguagem. Por isso, nesta perspectiva, nada melhor, parece-nos, do que recorrer precisamente ao uso criativo dos chamados «jogos de linguagem» (Wittgenstein), não só para podermos perceber um pouco melhor o poder afrodisíaco da plasticidade e da ludicidade da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, mas também algumas das suas mais interessantes e variadas manifestações.

Aliás, manifestações que fazem parte de um inquietante «jogo de xadrez» repleto de “lances” tão variados e complexos como os “lances” da própria experiência da linguagem do ser, do pensar, do sentir, do dizer, do fazer e do saber, do saber «fazer aparecer» algo ou alguma coisa, do saber fazer aparecer uma nova «possibilidade de vida», pois é aqui que reside precisamente o enigma da essência criativa do jogo algo problemático da plasticidade da arte. Ou seja, como criar e recriar uma nova forma de vida ou como «dar e receber a forma» de algo ou de alguma coisa? Ora, como uma pergunta destas só se pode combater com a ironia de uma outra pergunta, já que todas as perguntas são quase sempre demasiado tautológicas, nós diríamos que chegados a este

---

<sup>21</sup> Sobre a plasticidade desta nova estética dos *media* digitais, Manovich diz-nos numa recente entrevista dada a propósito de um dos projectos sobre o qual tem estado a trabalhar desde 2000 –“*Info-aesthetics*”, que viveríamos, assim, sob o efeito daquilo a que ele chama “A Era da *Info-estética*”, para acrescentar um pouco mais à frente que «o projecto da *info-estética* consiste em mapear a cultura contemporânea para detectar formas estéticas e culturais emergentes no seio da sociedade da informação globalizada (...). Particularmente, a *info-estética* refere-se às práticas culturais que podem ser melhor compreendidas como uma resposta às novas prioridades da sociedade da informação: dar sentido à informação, trabalhar com ela e produzir conhecimento a partir dessa mesma informação. Na prática, essa aproximação permite-nos relacionar alguns dos mais interessantes projectos, e uma grande variedade de áreas da cultura contemporânea (cinema, arquitectura, design de produto, moda, *web* design, design de interface, arquitectura da informação, arte, espaço, imagem, linguagem etc), observando-os como a expressão de um único problema - como mapear a informação para depois a plasticizar e transformar nas mais variadas formas e imagens». Remetemos este tema para o site abaixo enunciado, para quem quiser, desde já, confirmar alguns destes aspectos a que nos dedicaremos mais tarde neste trabalho de investigação. [http://www.manovich.net/IE\\_MIT\\_proposal\\_2004.doc](http://www.manovich.net/IE_MIT_proposal_2004.doc).

<sup>22</sup> Heidegger, Martin – *Língua de tradição e língua técnica*, Editora Passagens/Vega, Lisboa (1999), pp.14-42.

ponto da nossa reflexão, e perante a perplexidade da pergunta anterior, só sabemos mesmo é que é grande a tentação e o fascínio de tentar responder-lhe tão somente através ou a partir de uma leitura meramente irónica, lúdica e poética do conceito de plasticidade, pois tal hipótese oferecer-nos-ia seguramente a vantagem única de a podermos contornar (temporariamente), se bem que mesmo assim nada nos garantisse o sucesso do “lance final” de tal empreendimento, neste caso, apoiado apenas na extraordinária capacidade de ensaiar, brincar, jogar, sonhar, imaginar com a possibilidade de uma resposta (entre muitas outras respostas possíveis). Resposta essa, aliás, de tal forma incerta, complexa e variável que nos remete imediatamente para o poder inquietante e imaginativo da «imagem»<sup>23</sup>, em cujo contexto se espera, quase sempre, que apareça ou que se manifeste justamente a estranha presença de algo ou de alguma coisa (talvez a estranha presença de uma nova forma de vida).

Neste caso, talvez, uma nova forma de vida que ainda se consiga apoderar radicalmente das principais propriedades simbólicas desses tais «dispositivos imaginários» de que nos fala Mondzain (Mondzain, 2009: 22)<sup>24</sup>, para que assim se consigam continuar a combater as rigidezes de tudo aquilo que ainda se nos apresente como demasiado fixo, estável, seguro, quase como se a plasticidade nada mais representasse do que uma espécie de operador ou “fórmula mágica capaz de reinventar os mais variados processos de «transferência de poderes». Aliás, sabemos como é grande a tentação de pensar a arte, a cultura e a vida contemporânea em geral a partir da dimensão poética, lúdica e afrodisíaca desta espécie de “fórmula mágica” da plasticidade da matéria das imagens, já que «toda a imagem é imagem de um outro, mesmo no auto-retrato», funcionando estas assim como verdadeiros «mecanismos simbólicos de transferência» (Mondzain) das mais variadas forças (visualização, transferência e manipulação dinâmica de dados). Talvez seja precisamente aqui que resida toda a sedução do poder afrodisíaco da plasticidade da matéria das imagens, ou seja, «dar e receber a forma» (Malabou) de algo ou de alguma coisa, para que assim

---

<sup>23</sup> Segundo as palavras da própria Mondzain «para compreender qual é o poder da imagem, não basta dizer que ela é sempre imagem de qualquer coisa, mas também compreender que aquilo que faz dela uma imagem lhe é substancialmente estranho. Aliás, toda a imagem é imagem de um outro mesmo no auto-retrato. Este diferencial é o da simbolização, abrindo assim um abismo intransponível relativamente à incorporação de uma presença substancial e fatal (a presença de mais um desdobramento qualquer da própria imagem)». Mondzain, Marie-José – *A imagem pode matar?*, Lisboa, Vega (2009), p.24.

<sup>24</sup> Ora, neste sentido Marie-José Mondzain, diz-nos precisamente que são «estes dispositivos imaginários que permitem, em certas culturas, agir sobre o real por intermédio de objectos eficazes numa operação simbólica de transferência (de poderes)». Mondzain, Marie-José – *A imagem pode matar?*, Lisboa, Passagens/Vega (2009), p.22.

nem tudo fique na mesma. Pois, a verdade é que perante a força e a “magia” da plasticidade não há nada que lhe fique demasiadamente indiferente, já que esta «é uma matéria de síntese susceptível de ganhar formas e propriedades tão diversas como os próprios usos a que se destina» (Malabou, 1996: 21). É daqui que decorre precisamente o princípio da sua extraordinária maleabilidade, aliás, um princípio de tal forma maleável e criativo que tanto pode assumir, por exemplo, o aspecto ou a «forma sensível de uma escultura, como pode aniquilar todas as formas, e tornar-se simplesmente explosivo» (Malabou, 1996: 21). Por isso, é esta maleabilidade que lhe permite dar forma e vida à matéria das mais variadas imagens (imagens da matéria), tornando-se assim numa das principais modalidades da matéria do real ou fazendo com que a matéria do real se tenha tornado numa das suas principais modalidades.

Ora, tudo isto para tentarmos reforçar a ideia de que a plasticidade é de facto uma «propriedade altamente maleável» (Krauss), tão maleável, aliás, que nos permite não só imaginar e ensaiar uma multiplicidade de possibilidades tão interessantes, complexas e variadas quanto aquelas que decorrem do nosso contacto diário com a dinâmica da vida contemporânea, como também nos consegue transportar para o extraordinário contexto criativo do jogo do «faz-de-conta». É, aliás, neste contexto do jogo do «faz-de-conta» que podemos ensaiar uma multiplicidade de hipóteses, tão interessantes e libertárias quanto aquelas que nos oferecem a possibilidade de imaginar que conseguimos ser isto, isso ou aquilo, ou seja, um processo altamente ficcional que nos permite «fingir», «imaginar» e «simular» muitas outras possibilidades criativas, isto para recorrermos novamente à raiz do sentido primeiro da noção grega de «plasticidade», que provém justamente do «verbo *plaso*, que pôde chegar a designar não somente a acção de modelagem, mas também a acção de imaginar, de fingir, de simular ou de assumir o aspecto de qualquer coisa ainda não existente ou conhecida» (Gomes Pinto, 2006/07: 51). Por isso, o mais interessante em todo este processo, é que ele nos pode remeter, seguramente, para a geografia e a poética da liberdade e da ludicidade dos mais variados espaços e contextos, quase como se vivêssemos dentro de um qualquer «País das Maravilhas», repleto de gestos tão interessantes e repetitivos como aqueles que tendem a caracterizar a própria natureza do prazer algo doloroso da aprendizagem libertária da viagem (nossa e da Alice) pelo buraco mágico de um coelho branco, sempre sem nos darmos conta de que crescemos e encolhemos constantemente (plasticidade) à medida que vamos entrando e saindo desse buraco, dessa toca ou desse sonho, quase como se estivéssemos, tal como a própria Alice estaria, sempre a entrar e a

sair do «Outro Lado do Espelho». Ora, é esta magia da liberdade repetitiva do jogo poético da plasticidade das palavras e das imagens, agora aqui proporcionada pela leitura desse extraordinário livro de Lewis Carroll, que nos confere o desejo e a necessidade de entrar nesse fascinante mundo da repetição e da plasticidade dos brinquedos e dos jogos (analógicos ou digitais), neste caso, a partir do texto de Benjamin, intitulado precisamente – «O Brinquedo e o Jogo. Notas à margem de uma obra monumental», onde o autor começa por acentuar, de forma verdadeiramente decisiva, que a lei do jogo «é a lei da repetição. Sabemos que ela é para a criança (mas também para o adulto) a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que jogar “outra vez”. O escuro impulso para a repetição é no jogo quase tão forte, quase tão ardiloso na sua actuação, como o é no próprio instinto sexual. E não foi em vão que Freud julgou descobrir nele um “além do princípio do prazer”. De facto cada uma das nossas experiências mais profundas anseia insaciavelmente, anseia até ao fim, por repetição e retorno, pela reconstituição da situação primitiva de onde proveio. «Tudo seria perfeito se o homem pudesse fazer as coisas duas vezes» - é de acordo com este pequeno ditado de Goethe, que a criança (e o adulto) age. Só que a criança não quer apenas jogar duas vezes, mas sempre mais, centenas, milhares de vezes. Isto não é apenas o caminho para se dominar experiências primárias terríveis (...), mas também o caminho para se experimentarem, cada vez mais intensamente, triunfos e vitórias» (Benjamin, 1992: 175).

Ora, daqui se depreende facilmente que a «lei da repetição» do jogo, ou a expressão do tal «joga outra vez» Benjaminiano, representa bem o prazer da dimensão poética da plasticidade e da liberdade da experiência, tantas vezes compulsiva, desse «jogar outra vez», ou da experiência da liberdade aditiva de jogar «sempre mais» uma vez, e outra vez, e ainda outra, e mais outra ainda, quase como se o autor Benjamin, e o hipotético jogador quisessem ensaiar a hipótese de transformar essa experiência repetitiva e compulsiva da plasticidade do «jogar outra vez», não apenas num mero jogo do «fazer-de-conta que, mas num “fazer-sempre-de-novo”, transformando assim a experiência comovente (do jogo) em hábito» ou seja, continuaria ainda o autor a escrever, «na verdade, o jogo não é mais do que a origem de todos os nossos hábitos» (Benjamin, 1992: 176). Daí que tenha ficado bem claro, parece-nos, que o investimento dedicado ao prazer, ao entendimento e à problematização dos mecanismos da plasticidade da matéria repetitiva do jogo das mais variadas formas e imagens (sejam estas ainda quais forem) possa de facto representar, não apenas uma justificada ou

injustificada brincadeira de criança, mas a raiz de todos os nossos hábitos e aprendizagens (pensamentos e acções, anseios e paixões, expectativas e esperanças), o que não diminui, bem pelo contrário, aumenta, e de que maneira, o valor, a atenção e o esforço que investimos diariamente na maioria das nossas vidas, encaradas e vividas, muitas vezes, diga-se de passagem, também como um jogo, embora neste caso, um jogo considerado muito mais sério<sup>25</sup>, chato, problemático, e tantas vezes inútil do que qualquer outro jogo dito “infantil”.

Por isso, para tentarmos perceber alguns destes princípios basta apenas que tenhamos uma noção, mesmo que breve, do poder que todas estas questões continuam ou deveriam continuar a exercer sobre as nossas próprias vidas, pois a verdade é que, tal como nos diz Huizinga «a poesia nasceu e cresceu do jogo; a música e a dança são formas puras de jogo; a sabedoria e a filosofia encontraram expressão em palavras e formas derivadas das disputas (lúdicas). As regras da guerra, as convenções da vida com nobreza foram construídas a partir de padrões de jogo. Temos então que concluir que a civilização é, em todas as suas fases, essencialmente, plasticidade, jogo e poesia» (Huizinga, 1950: 173). Acreditamos, por isso mesmo, que a plasticidade poética do jogo ou o jogo poético da plasticidade das mais variadas formas e imagens constituam de facto uma parte substancial da essência daquilo que vamos sendo, pensando, sentindo, dizendo e fazendo, ou seja, ajudando-nos tudo isto assim a traçar e a retraçar os princípios fundamentais da nossa própria versão preferida das coisas, sempre na tentativa (tantas vezes inglória) de reinventar muitas outras dinâmicas criativas para a arte, a cultura e a vida contemporânea em geral, para que ainda assim se consiga mudar

---

<sup>25</sup> Neste aspecto, nós diríamos apenas que o jogo sério, repetitivo e problemático da vida contemporânea parece estar a exigir-nos cada vez mais plasticidade mental, social, profissional, cultural e humana (no trabalho, na escola, na família, nos negócios, nas relações), quase como se só ela é que nos permitisse ensaiar hipóteses criativas, e reinventar estratégias de adaptação e de resolução de conflitos face aos processos cada vez mais tensos, intensos, exigentes, complexos e variados da vida contemporânea em geral. Isto porque a plasticidade ainda parece possuir esse raro condão de ser uma «propriedade maleável» altamente capaz de nos ajudar a visualizar alternativas, a dinamizar estratégias e a engendrar soluções criativas (para a arte, a cultura e a vida em geral). Aliás, não é por acaso, que se associa cada vez mais a noção de plasticidade também a contextos de tensão, aprendizagem e resolução de conflitos (pessoais e empresariais) que exigem não só elevadíssimos níveis de concentração, competência e criatividade, mas também níveis de desenvolvimento e de aplicação de uma série de estratégias de adaptação, negociação e flexibilidade face a um leque cada vez mais vasto e variado de problemas (desequilíbrios do sistema económico e financeiro, clivagens sociais e culturais, precariedade e desemprego, erros urbanísticos, desastres ecológicos, etc), encarados tantas vezes como inevitáveis, mas que precisam de ser enfrentados de forma clara, criativa e sustentável, pois, só assim é que conseguiremos sobreviver às intempéries do tempo em que vivemos. Por isso, neste aspecto, tal como em tantos outros aspectos da vida, a plasticidade pode efectivamente dar o seu extraordinário contributo, neste caso, graças ao seu potencial facilitador de acesso às melhores, e mais adequadas e criativas soluções para os muitos e variados problemas com que nos vamos deparando no nosso dia-a-dia.

alguma coisa, nem que seja só um bocadinho, ou tão só para que assim nem tudo fique exactamente na mesma. É verdade que este antigo fascínio pela essência da plasticidade do jogo das formas (mudar alguma coisa para que nem tudo fique na mesma), às vezes, não é nada fácil de concretizar ou de transferir para outros contextos, sinal evidente de que a tal poética da plasticidade do jogo das formas e das imagens nem sempre se coaduna eficazmente com a dureza e as rigidezes inquietantes da realidade da vida que nos rodeia, mas daí a tentação de continuarmos a perseguir e a ser perseguidos por esse «desejo que jamais será saciado» (Mondzain, 2009: 32). Enfim, nada que nos impeça ou que nos deva impedir de continuar, apesar de tudo, a trabalhar no sentido de acreditar no potencial excepcionalmente reparador e transformador deste conceito, e dos seus mais variados «dispositivos imaginários» (Mondzain), sempre na tentativa, uma vez mais, de combater a rigidez, a fragilidade e a incapacidade de tudo aquilo que ainda nos possa querer impedir de acreditar no poder verdadeiramente transformador da plasticidade da arte, da cultura e da vida contemporânea.

Aliás, a plasticidade é precisamente essa propriedade radicalmente criativa, maleável, lúdica e poética que nos permite continuar a interpelar alguns dos mais complexos desafios da contemporaneidade, em nome dessa esperança utópica ou distópica de que é possível estar sempre a reinventar algo de novo (eis a essência poética do conceito de plasticidade) no âmbito do uso e do abuso criativo dos *media* digitais, se bem que não saibamos exactamente o que é que isso ainda possa significar, hoje em dia. O que todos nós sabemos ou julgamos saber é que na prática basta pegar no “rato” ou alimentar o polegar ou o indicador com algumas das mais variadas formas de navegação e interacção contemporâneas, agenciadas, neste caso, segundo a ordem colaborativa dos novos *media* digitais, para que entretanto estejamos aparentemente mais próximos da plasticidade da matéria das formas e das imagens, ou pelo menos mais próximos do potencial verdadeiramente criativo, «maleável», e «plástico» (Malabou/Krauss) desse tão desejado «efeito Web» (agora altamente sintomático da plasticidade de toda a produção contemporânea). É verdade que todos estes recursos tecnológicos ainda agora enunciados (para além de muitos outros, naturalmente) podem e devem servir, não para nos confundir, não para nos anestesiar, mas tão simplesmente para nos ajudar a pensar e a problematizar sobre algumas das mais variadas incertezas provenientes desta enorme transformação global da arte, da cultura e da vida contemporâneas, e das suas mais variadas e aceleradas imagens acerca do mundo actual (do actual mundo das imagens), sobre o qual elas ainda se parecem apoiar, isto para que

consigamos viver de várias maneiras diferentes ou tão somente ao sabor do ritmo infinitamente variado de mais um desdobramento qualquer, um número indefinido de vezes (eis assim, uma vez mais, a essência poética da plasticidade). Estes serão, porventura, alguns dos principais sintomas decorrentes do uso criativo da plasticidade interactiva das novas tecnologias à medida que estas nos vão oferecendo a possibilidade de reinventarmos novos programas fictícios de reinvenção, correcção e melhoramento da imagem do mundo (do actual mundo das imagens), quase como se este agora se tivesse transformado ou apenas transferido para uma pequena parcela do ecrã, ou então como se o ecrã se tivesse, ele próprio, transformado na maior parcela do mundo.

Ora, estas questões são de tal forma ambíguas e problemáticas que de facto continuamos exactamente sem saber se foi o mundo que terá sido mesmo reduzido ou transformado apenas em biliões e biliões de nanopixels (total plasticização e digitalização geográfica do mundo), entretanto ampliado para o tamanho real dos nossos próprios ecrãs (ecrãs miniaturizados de mundo), ou se ainda continuará apenas submetido às leis totalitárias da sua velha história e geografia (rigidez totalitária das suas antigas fronteiras), tornando-nos assim incapazes, uma vez mais, de perceber exactamente se ainda é possível redesenhar uma nova espécie de «admirável mundo novo» (Aldous Huxley) capaz de nos libertar do programa desta velha rigidez histórica e geográfica dos nomes, sejam eles ainda reais ou puramente virtuais. Mas como é que ainda será possível redesenhar plasticamente uma nova espécie de «mundo novo/novo mundo», capaz de alimentar os nossos sonhos, as nossas esperanças, e de atribuir sentido às nossas mais elevadas aspirações?

Como é que isso será possível, verdadeiramente ainda não sabemos. O que nós sabemos ou julgamos saber é que para começar, nada melhor do que olharmos à nossa volta, a fim de tentarmos participar no processo de reinvenção dessa espécie de tecno-micro-utopia a que uns ainda chamam «espaço», e outros tão só «ciberespaço». Aí, onde se recombina agora as mais variadas experiências, atitudes, relações, descobertas, corpos, imagens, sensações, sempre na tentativa de continuarmos a caminhar em direcção a um possível novo «salto ontológico», a que alguns autores chamariam apenas de «ontologia pós-humana», ou então conforme nos diz Stelarc; «nada de novo aparecerá no pensamento enquanto não aprendermos a redesenhar ou a plasticizar completamente o antigo espaço do mundo», transformando-o assim numa espécie de novo mundo do espaço (ciberespaço). Por isso, nesta perspectiva, o que é que nos resta? Ora, levantar uma vez mais esta questão logo no início do projecto de investigação, é ter



a estranha sensação de que todos ou quase todos os recursos se afiguram como demasiado escassos, é sentir a «inquietante estranheza» (Freud) da insuficiência dos múltiplos «dispositivos» económicos, políticos, sociais e culturais, mas também dos múltiplos «dispositivos» estéticos, poéticos, técnicos e humanos, com os quais ainda continuamos a tentar virtualizar a nossa relação com a arte, a cultura e a vida, quase como se quiséssemos esse «não dito do corpo», ou esse «não sei quê», ou esse «quase nada» que mal se apreende, logo se desvanece no ar.

No fundo, o que nós sabemos ou julgamos saber é que quase tudo se desvanece na vida (teses, teorias, programas, projectos, utopias, viagens, relações, etc), mas também sabemos que não nos podemos dar ao luxo de continuar apenas de braços cruzados à espera que algo de bom ainda nos aconteça apenas pelo facto de acreditarmos na rigidez das clássicas recordações da «unidade tradicional», sob pena de nos acontecer algo de muito semelhante àquilo que terá acontecido a Rosanne Stone, tal com ela descreve ironicamente numa das suas passagens, quando se refere ao dizer que «a verdade é que chegou a era da máquina, e tudo o que eu ganhei foi esta horrível *t-shirt*». Por isso, o que é que nos resta? Resta-nos, certamente, continuar a pensar, a sentir, a sonhar, e a trabalhar pacientemente no sentido de promover a ideia de que é possível continuar a «fabricar sentido para as coisas» (pequenas unidades/sistemas/plataformas de sentido crítico e criativo), para que o mundo, e neste caso concreto, o mundo da arte, agora assumidamente sob o efeito das suas mais variadas formas, perspectivas e funções («*cyber art*», «*net art*», «*new media art*», «*electronic art*», «*software art*», «*generative art*», etc.), não nos deixe de interpelar, e nós seguramente de o interpelar a ele. Pois, só assim é que conseguiremos perceber o enorme potencial desta extraordinária noção que é a noção de plasticidade, pois tal como escreve o artista Gil Heitor Cortesão, chegados aqui, então nada melhor do que imaginarmos como «seria maravilhoso se o mundo inteiro fosse feito apenas de plasticina» (Heitor Cortesão, 2004: 13)<sup>26</sup>. Acentuando este assim (à sua própria maneira) como é bom imaginarmos a possibilidade de moldar ou de esculpir uma parte significativa dos nossos próprios sonhos a partir do prazer do jogo interactivo da matéria lúdica, poética e pictórica das formas e das imagens que entretanto advém desse

---

<sup>26</sup> Nazaré, Leonor - «Sobrevoando Mnémopolis», in Gil Heitor Cortesão – *Mnémopolis* (catálogo), Lisboa, CAMJAP (Fundação Calouste Gulbenkian), 2004, p. 13. Passagem retirada do vídeo «Dos dois lados do vidro», conversa entre Leonor Nazaré e Gil Heitor Cortesão, in Gil Heitor Cortesão – *Pintura 1996-2001*, Lisboa, Galeria Pedro Cera (2002).

misterioso jogo do «faz-de-conta» de que tudo ainda é possível, pois, tal como nos diria Benjamin; «se como diz um poeta moderno, há para cada um de nós uma imagem que nos faz esquecer tudo o resto, para quantos de nós é que ela não surgirá de uma velha caixa de brinquedos?» (Benjamim, 1992; 176). Enfim, com ou sem respostas seguras para dar, nada melhor do que terminarmos este texto, parece-nos, com uma curta passagem do Poeta Espanhol António Machado, quando este escreve; «se é verdade que já não existem caminhos (seguros), pelo menos ainda existe essa extraordinária possibilidade de continuarmos a caminhar, pois o caminho, esse, faz-se apenas caminhando», quase como se ainda houvesse qualquer coisa de urgente a pensar, a sentir, a dizer, a perseguir, a resgatar, a experimentar, a partilhar, a amar, a viver, a fazer...! Mas, o que é que haverá assim de tão urgente ainda a fazer, neste caso, no âmbito alargado dos territórios incertos da arte e da cultura contemporâneas? Esse será, certamente, um dos grandes desafios deste trabalho de investigação sobre o qual nos iremos continuar a debruçar ao longo das próximas páginas...!

## **CAPÍTULO I**

## **CAPÍTULO I**

### **ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO**

#### **1.1. A MODERNIDADE PARA LÁ DE SI PRÓPRIA**

##### **1.1.1. Esboços de um tempo de crise**

«Tudo o que é sólido dissolve-se no ar.»  
(Marshall Berman)

A força tensa, paradoxal e perigosa que provém do facto de continuarmos a pensar, a sentir e a agir sobre a espectacularidade dos múltiplos instantes do chamado “nosso tempo”, não é nada mais do que uma tentativa, tantas vezes inglória, de continuarmos a trabalhar no sentido de cartografar alguns dos sintomas inquietantes que decorrem justamente desse sentimento generalizado de «crise» que, pelo menos, desde Rousseau, Hegel, Nietzsche, Heidegger (entre tantos outros autores), não deixou de ser proclamado contra os «antigos baluartes da razão e da história», aqui considerados enquanto pilares ou estruturas enfraquecidas de um programa altamente problemático, instrumental e em muitos casos, demasiadamente rígido e totalitário.

Ou seja, depois da crença cega numa espécie de «racionalismo instrumental» (Touraine), e do desencanto que este viria a provocar no pensamento moderno, o que irá acontecer é que a estabilidade generalizada desses antigos modelos não deixará se ser fortemente abalada, cedendo assim o lugar a uma espécie de «ruptura permanente com o real» da qual resultará, não só um sedimento flutuante de dúvidas, incertezas e perplexidades várias, mas também uma reflexão relativamente tensa que se prolongará no sentido das muitas problemáticas entretanto levantadas pela crise generalizada das mais variadas filosofias idealistas e racionalistas do progresso e pelos sucessivos falhanços das suas próprias promessas. Entretanto, este sentimento acentuado de «crise» vai obrigar, naturalmente, a uma redefinição dos elos que ligavam o homem a uma espécie de «universal moderno», isto é, «Deus», a «Razão», e a «História» (uma das

santíssimas trindades da modernidade). Ora, se «Deus está morto» diria Nietzsche, se a «Razão se tornou demasiado instrumental» diria Marx, e se a «História passou a ser dominada apenas pelo absolutismo dos Estados» segundo as palavras de Hobbes, então nada mais haveria a esperar, a não ser o de assistirmos, impávidos, ao “espectáculo” de uma enorme sucessão de «crises»<sup>1</sup>, e de falências generalizadas (políticas, económicas, sociais, ideológicas, culturais, estéticas, religiosas, etc), que entretanto se haveriam de prolongar e de reproduzir desenfreadamente até aos nossos dias (assumindo sempre, tal como seria de esperar, os mais diversos contornos em função da época e dos seus respectivos protagonistas). Na prática, diríamos ainda, isto para retomar a ideia anterior, que depois da falência declarada de todos estes grandes sistemas teóricos com pretensões de explicação absoluta da realidade e das inúmeras «crises de sentido» operadas pelos mais variados autores, a verdade é que nada mais nos parecia restar senão assistir a «essa perda generalizada dos mais variados fundamentos», já dizia Georges Friedman, em 1940, no seu livro – *La crise du Progress*, o que representa bem a dimensão deste problema e das suas mais inquietantes consequências históricas. Por isso, se é verdade que o reconhecimento crítico dalguns dos muitos esgotamentos das «categorias tradicionais» da modernidade, mais não fez do que fragilizar o antigo

---

<sup>1</sup> Em relação a esta sucessão de crises resultantes dessa antiga e prolongada «crise da modernidade», Nietzsche na sua – *Segunda Consideração Intempestiva: Das Vantagens e Inconvenientes da História para a Vida* (1972) fala-nos precisamente de uma espécie de perda do sentido da história (moderna) decorrente daquilo a que o autor chamou de «doença histórica» (que aniquilava as forças criativas), e paralisava qualquer ser humano minimamente capaz de se questionar sobre tudo aquilo que se passava à sua volta, tal como ele refere ao escrever: «Há um grau de insónia, de ruminação, de sentido histórico que prejudica o ser vivo e acaba por o aniquilar, quer se trate de um homem, de um povo ou de uma civilização inteira» (Nietzsche, 1972: 78). Para mais à frente continuar a referir que: «Todo o homem que quer chegar à maturidade, tem necessidade de uma dessas ilusões protectoras, de uma nuvem que o abrigue e o envolva. Hoje, no entanto, tem-se horror à maturidade, porque se dá mais importância à história do que à própria vida» (Nietzsche, 1972: 136).

Ora, segundo Nietzsche (o das tempestades revoltosas) esta desconsideração pela «vida» e pela experiência reflectia-se de forma verdadeiramente paralisante na cultura histórica da maioria dos críticos da sua época, tal como ele próprio refere ainda no mesmo texto quando escreve ao dizer que : «A cultura histórica dos nossos críticos não permite de modo nenhum que haja um efeito (criativo), no sentido próprio do termo, isto é, uma influência sobre a vida e a acção. Sobre a escrita mais negra eles aplicam imediatamente o mata-borrão, no desenho mais gracioso espalham grossas pinceladas que pretendem que sejam consideradas correcções: e eis que tudo acabou desde logo (antes sequer de ter começado)» (*Ibidem*: 120-121). Nietzsche, Friedrich (1972) – *Seconde considération intempestive: De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion (1988). Ainda em relação a esta temática («crise da história», «crise do progresso», crise da razão), Agamben, diz-nos, no seu livro - *Idea della prosa*, que «o aspecto mais farisaico da mentira implícita no conceito de (história), é a pedanteria com a qual, ao mesmo tempo que se lamentam a mediocridade e o declínio, e se registam os presságios do fim, se faz em cada geração a lista dos novos talentos e se catalogam as formas novas e as tendências epocais nas artes e no pensamento. Neste recenseamento mesquinho, muitas vezes de má-fé, perde-se o único e incomparável título de nobreza que o nosso tempo poderia legitimamente reivindicar a propósito do passado: o de não querer mais ser uma época histórica». Agamben, Giorgio - *Idea della prosa*, Milão, Feltrinelli (1985), p.59. (trad. portuguesa de João Barrento - *Ideia da Prosa*, Lisboa, Cotovia (1999).

quadro conceptual da experiência moderna, também não é menos verdade que foi esse mesmo reconhecimento crítico que veio contribuir para o processo de alargamento do nosso próprio conhecimento acerca dalgumas das principais condições de constituição e reconstituição desse quadro conceptual, desde sempre, aliás, demasiado recheado de «categorias totalizantes» e totalizáveis que mais não fariam do que «paralisar o espírito da nossa própria época» diria Nietzsche. Neste caso, uma época tão contraditória e conturbada como foi a «moderna»<sup>2</sup>, onde operavam não só as forças do «antigo baluarte da razão», e dos novos «triumfos da história», mas também as forças verdadeiramente enigmáticas do pensamento, da ciência, da economia e da técnica, bem patentes no cruzamento do uso e abuso sistemático de noções tão ambíguas e complexas como, por exemplo, as de «progresso», «ideologia», «capitalismo», «utopia», «universalidade», «razão», «humanismo», «civilização», ou seja, toda uma série de categorias históricas que entretanto se haveriam de tornar demasiadamente inoperantes ou incapazes de «transportar a forma e o sentido daquilo que pareciam indicar» (Blanchot).

E o que elas pareciam indicar, neste caso, era a necessidade de entrarmos em ruptura com os eternos dilemas do passado histórico, fazendo assim apologia do princípio altamente dinâmico de que «o homem não é, faz-se fazendo, ele começa por ser um projecto e só existe à medida que se vai realizando» (Sartre), ou libertando das forças que verdadeiramente o oprimem. É verdade que esta tese, inicialmente desenvolvida por Sartre, depois de Marx, Nietzsche, Jaspers, Heidegger e de outros tantos autores a terem alinhavado, reforça assim, para todos os efeitos, essa vontade desmedida de libertar as forças utópicas, criativas e revoltosas da experiência do humano, contra todas as imposições, todas as amarras, e todas as algemas do «passado histórico», ou seja, agindo assim contra a antiga «dialéctica do senhor e do escravo» (Hegel), sempre no sentido de continuarmos a desbravar novos caminhos em direcção a essa «liberdade livre» de que tanto falava Rimbaud. Por isso, «com razão ou sem ela», diria Henri Atlan, o que parece evidente, é que essas «categorias de totalização» da modernidade entretanto passariam a não conseguir assegurar o tão pretendido

---

<sup>2</sup> Sobre algumas das estruturas e sintomas de uma época tão complexa e contraditória como foi a moderna, veja-se, por exemplo, o livro de José Bragança de Miranda – *Traços. Ensaios de crítica da cultura* (1998), nomeadamente, neste caso, a secção intitulada- «Da Modernidade» (pp.36-78), onde o autor desenvolve uma extraordinária reflexão sobre algumas das múltiplas dinâmicas da modernidade, tendo como ponto de partida uma das mais emblemáticas obras de Marshall Berman, neste caso, a saber: *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar. A Aventura da Modernidade* (1989), Lisboa, Edições 70. Bragança de Miranda, José A. – *Traços. Ensaios de crítica da cultura*, Lisboa, Edições da Vega/Passagens (1998), pp. 36-78.

«progresso», e a manter de pé o tão desejado «baluarte da razão», ou melhor, passariam a revelar uma enorme incapacidade em relação à «brutalidade das forças» (Nietzsche) verdadeiramente explosivas (tensas e intensas) de uma época tão complexa, problemática e contraditória como terá sido a da própria «modernidade». Aliás, neste sentido, convém salientar a perspectiva de José Bragança de Miranda (um dos autores que mais se tem dedicado a reflectir, em Portugal, sobre algumas destas inquietantes problemáticas), quando este afirma a propósito das questões da modernidade; «A concepção que interpreta a história como a sucessão de uma série de períodos, ou fases, que se encadeiam com um sentido preciso, perdeu força e já não se sustém. Para alguns teríamos aqui a melhor marca do «pós-moderno». Mas este era já o efeito inevitável da instauração daquilo que se denominou como modernidade, que ao inventar a história lhe prescreveu simultaneamente o fim. É por isso que a modernidade é sempre terminal, unindo o começo e o fim, que são sempre o efeito de algumas imagens especialmente potentes, que faltam, e essa falta sente-se»<sup>3</sup>.

Ora, é precisamente em função desta «falta», seja esta ainda qual for, que a experiência moderna (pós-moderna, e contemporânea) passará então a lutar contra todo o tipo de «absolutismos» (sejam estes políticos, económicos, sociais, culturais, estéticos ou religiosos), em nome de uma espécie de «mobilização geral» capaz de conquistar as mais variadas formas de liberdade (liberdade de pensamento e de acção), e a fazê-lo, neste caso, através de uma sucessão de rupturas, cortes, separações e demolições (pequenas e grandes revoluções) que, no seu conjunto, viriam a assumir os contornos de uma verdadeira «crise de civilização», diriam alguns autores. Aliás, da sua forma mais radical à sua forma mais moderada, esta «crise», chamada de «crise da modernidade», parece ter integrado uma multiplicidade de muitas outras «crises» (umas mais abstractas do que outras), tendo estas sido assim apelidadas de «crise do progresso», «crise das ideologias», «crise da experiência», «crise dos valores», «crise da razão», «crise do estado», «crise da civilização», e que podem ainda assumir os contornos de muitas outras «crises», tais como, por exemplo, crise política, económica, social, cultural, científica, estética, ambiental, existencial, corporal, mental, numa sucessão generalizada de crises (tais como aquelas com que temos que aprender a viver, hoje em dia, não só em Portugal, mas também na Europa e no mundo). Esta excessiva vulgarização da ideia de «crise» está bem patente, por exemplo, nas palavras de Edgar Morin quando este

---

<sup>3</sup> Bragança de Miranda, José A. - *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI (2002), p.10.

refere que «tudo neste mundo está em crise. Dizer crise é dizer (...) progressão das incertezas. Por todo lado, em tudo, as incertezas progridem. Isto quer dizer que se os profetas podem profetizar, se os videntes podem ver, os diagnosticadores não podem ver bem, e os prognosticadores não podem predizer. O presente está em perdição (...). O futuro apaga-se tanto mais quanto depende não só de bifurcações, mas de um eventual tudo ou nada. Estamos, por tal motivo, na verdadeira confusão»<sup>4</sup> (neste caso, já não é só a «confusão como mero conceito» (José Gil), mas acima de tudo a confusão como prática ou como verdadeira experiência do quotidiano). Daqui se constata facilmente que apesar de muitos dos diagnósticos desta «crise» (de contornos verdadeiramente incertos, indefinidos e confusos) parecerem representar apenas os traços mais ou menos visíveis da tal «falência» declarada dos chamados «grandes sistemas teóricos» com pretensões de explicação absoluta da realidade, a verdade é que esta «falência declarada» das principais estruturas da experiência moderna irá fazer muito mais do que isso, ou seja, irá desencadear todo um conjunto de novas relações, novas «mobilizações», novas «rupturas» da ordem de uma espécie de «variação contínua» que acabaria por «demolir» o resto dos restos dos pilares anteriormente considerados como fundamentos verdadeiramente seguros, dando assim origem a uma «total perda de fundamentos», ou a um generalizado «montão de destroços» (Benjamin: 1974; Tese IX), só comparável, neste caso, aos efeitos provocados pelo impacto da violência de uma bomba a cair nas traseiras de um prédio acabado de construir.

Aliás, em relação a esta questão, Edgar Morin continua a referir que «nós encontramos-nos num mundo que nos aparece ao mesmo tempo em evolução, em revolução, em progressão, em regressão, em crise, e em perigo permanente, ou seja, em constante transformação»<sup>5</sup>, ou então, como diria Fernand Braudel; «há de facto uma crise geral das ciências do homem: todas elas se encontram esmagadas pelos seus próprios progressos demasiado falhados (...)»<sup>6</sup>. Neste sentido, convém ainda salientar

---

<sup>4</sup> Morin, Edgar – *Pour Sourtir du XX Siècle*, F.Nathan, pp.341-342. Edgar Morin reforça assim mais um dos múltiplos sentidos atribuídos a esta «crise» ao continuar a escrever que: «Perdemos a evolução linear, o devir pré-programado, o futuro robotizado (?), mas ganhámos um complexo de ideias críticas. Sabemos que os encadeamentos e as multiplicações de crises são inseparáveis de uma outra evolução que já não designamos por desenvolvimento e por progresso (...), mas se essa evolução comporta efectivamente desenvolvimento e progresso, os desenvolvimentos comportam subdesenvolvimentos e as progressões comportam regressões. Sabemos também que esta evolução comporta rupturas e transformações radicais (...), sabemos enfim que a evolução da modernidade tende talvez para a sua verdadeira autodestruição», ou seja, estamos por isso mesmo no centro de uma grande confusão a que ninguém parece conseguir corresponder de forma adequada. Morin, Edgar – *Pour Sourtir du XX Siècle*, F.Nathan, pp.341-342.

<sup>5</sup> Morin, Edgar – *Pour Sourtir du XX Siècle*, F. Nathan, p.342.

<sup>6</sup> Braudel, Fernand – *História e Ciências Sociais*, Lisboa, Editorial Presença (1981), p.7.



que a maioria das «demolições» entretanto provocadas pelas inúmeras «crises» suscitadas pelas filosofias idealistas do progresso, e pelos seus mais variados falhanços, vão obrigar, naturalmente, a um corte radical com uma das mais fortes «santíssimas trindades da modernidade», isto é, «Deus», a «Razão», e a «História», tal como refere, aliás, Alain Touraine quando escreve; «A morte de Deus marca também o fim da metafísica definida como a procura da correspondência da unidade entre o ser e o pensamento (razão), que prevaleceu de Parménides a Platão, e de Descartes a Espinosa. No coração do século do historicismo, Nietzsche substituiu o ser pelo devir, a substância pela acção, e poderia dizer-se, como Marx, pela *praxis*. Ora, a inversão dos valores que ele anunciou, passaram assim a substituir o processo de adaptação à ordem racional do mundo pela enorme e exacerbada exaltação dos sentidos, da vontade, da sensibilidade, e da paixão»<sup>7</sup> (da enorme paixão pela estética da vida). Mas o melhor mesmo, neste caso, é ouvirmos as palavras do próprio Nietzsche, pronunciadas ainda a propósito deste hipotético processo de dissolução generalizada da história do mundo, quando este escreve no *Crepúsculo dos Ídolos*; «O mundo verdadeiro foi por nós destruído: por isso, agora, que mundo nos resta? Talvez o das aparências? Mas, não! Com o mundo verdadeiro destruímos igualmente o aparente! (Meio dia; momento da sombra mais curta, fim do mais longo erro, culminação da humanidade, ou então «INCIPIT ZARATHUSTRA» (Começa Zarathustra)<sup>8</sup>.

Ora, a força demasiado perturbadora de continuarmos a pensar nesta (im)provável possibilidade de «culminação da humanidade» (encarada aqui como um possível fim de todos os fins), ou nesta hipotética dissolução da inquietante história do mundo (quase como se todo o universo estivesse agora à mercê da sua própria destruição), faz-nos pensar também numa espécie de derrota silenciosa da própria linguagem (incluindo a linguagem do grito), ou na impossibilidade da própria linguagem do grito continuar a falar desse estranho silêncio do mundo<sup>9</sup>, quase como se

---

<sup>7</sup> Touraine, Alain - *Crítica da Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, p.133.

<sup>8</sup> Nietzsche, Friedrich – *Crepúsculo dos Ídolos* (Como o «verdadeiro mundo» acabou por se tornar numa espécie de fábula), Lisboa, Edições 70 (1988), p.36.

<sup>9</sup> De facto, nem mesmo os enormes “progressos” desenvolvidos pela chamada «alta cultura, conseguiram proteger os homens da barbárie absoluta que foi, por exemplo o nazismo, na nação de Goethe e de Kant, afirma Lipovetsky». Passagem retirada de uma entrevista recentemente publicada na revista Ler (número 115, Julho/Agosto de 2012), resultante de um debate organizado recentemente em Madrid, no Instituto Cervantes, entre o romancista Peruano, Mario Vargas Llosa (autor do recente ensaio – *La civilización del espectáculo*), e o filósofo francês Gilles Lipovetsky (celebrizado por livros tão importantes como, por exemplo, *A Era do Vazio*, ou *O Império do Efêmero*, ambos traduzidos para português pelas Edições 70). Revista Ler, número 115, Julho/Agosto de 2012, segunda série (entrevista entre Mario Vargas Llosa e Gilles Lipovetsky), Lisboa, pp. 44-50.

fossemos apenas obrigados a viver com a estranha sensação de termos que continuar a enfrentar todos os efeitos perversos de mais uma «crise» qualquer, já que uma grande parte dos discursos e da experiência da chamada «pós-modernidade», e mesmo da contemporaneidade, parecem de facto continuar a orbitar, obsessivamente, em torno destas inquietantes metáforas e experiências da «crise». Aliás, hoje em dia, não é nada difícil de respirar o mesmo ar que o mundo respira, já que tudo à nossa volta está em crise (o que ultrapassa todos os limites impostos pelos terríveis pacotes de austeridade propostos para combater a tão famigerada crise da Zona Euro), quase como se não nos conseguíssemos agarrar a quase nada, esse «nada que é tudo», diria ainda Pessoa. Ou então, como diria um dos livros de Zizek - *Bem-vindos ao Deserto do Real* (2002).

O que tudo isto nos leva a constatar, uma vez mais, é que esta crise do «sujeito» entendida aqui como um sinal claro da afirmação plena da sua própria liberdade individual, não deixará de entrar em ruptura com todas aquelas pretensões universalistas que durante muito tempo sustentaram as ideias inflamadas dos enormes progressos da «razão» e da «história», encarados neste caso, como pilares fundamentais, ou figuras cimeiras de um «tempo homogéneo e vazio»<sup>10</sup>, que o próprio Benjamin considerou, não só demasiado incapaz de «fazer explodir a continuidade homogénea da história» (Benjamin, 1992: p.167), mas também incapaz de «despertar a imagem adormecida do passado», e de abrir as portas do pensamento em direcção a um futuro que se requer cada vez mais justo, heterogéneo e inovador. Aliás, neste aspecto, nada melhor do que recorrermos a uma das muitas alegorias do próprio Benjamin, agora quando este reflecte sobre a imagem dúplice do progresso através da famosa figura do «anjo da história», bem patente numa das suas teses «Sobre o Conceito da História» (Tese IX), onde se encontra precisamente o controverso anjo do novo, «de rosto voltado para o passado». Ora, «ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas, e as lança a seus pés. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual ele volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam as ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos o progresso»<sup>11</sup>. Esta é de facto

---

<sup>10</sup> Benjamin, Walter - «Teses sobre a Filosofia da História», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), Tese XIV, p. 166.

<sup>11</sup> Benjamin, Walter - «Teses sobre a Filosofia da História», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), Tese IX, p. 162.

uma imagem que representa muito bem o carácter da estrutura altamente problemática e paradoxal daquela que foi uma das categorias históricas que mais se terá aproximado da tão famigerada figura dúplice do progresso, sempre demasiado contaminada, quer pelo desejo de regressar às origens, quer pela busca incessante do novo (esta não é, aliás, uma mera intuição típica apenas do século XIX), embora, na prática, essa estranha linha de acesso à tão famigerada figura dúplice do progresso sempre tenha correspondido, pelo menos desde a emergência da chamada época moderna, a uma certa ambiguidade bem característica, por exemplo, do pensamento de Baudelaire, nomeadamente numa série de reflexões feitas pelo autor a propósito da inquietante problemática da modernidade do progresso, ou do progresso da modernidade, e que se poderiam agora resumir numa curta mas significativa passagem retirada do livro – *O Pintor da Vida Moderna* (1868), nomeadamente quando este escreve que «a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável»<sup>12</sup>.

Apesar de todas estas ambiguidades, próprias de qualquer grande pensador que se dedique a pensar sobre o presente e o futuro do que quer que seja, a verdade é que «cada época sonha sempre com a época seguinte» (Michelet), fazendo assim com que a nossa se tenha tornado numa espécie de «época das epoquizações»<sup>13</sup>, isto para usarmos uma célebre passagem de Odo Marquard, que parece corresponder precisamente ao interesse demonstrado também pelo pensamento de Botho Strauss em relação a uma grande parte destas questões, tal como se poderá verificar por uma curta passagem do autor quando este escreve ao dizer que «nenhuma outra época produziu em tão pouco tempo tanto passado como a nossa própria época»<sup>14</sup>. O que revela bem a rapidez com que vamos assistindo, hoje em dia, ao processamento cruzado das ideias, não só à medida que estas vão perdendo toda a sua força de profundidade e consistência (viveríamos agora sob o «império do efémero»), mas também toda a sua força para fazer despertar e elevar a confiança no futuro dos humanos, fazendo assim com que não saibamos mais como proceder, quase como se tivéssemos sido verdadeiramente amputados de alguma coisa de essencial, ou tão simplesmente como se nada mais nos restasse, senão um triste sentimento de «falta», de «perda» e de desorientação

---

<sup>12</sup> Baudelaire, Charles – *O Pintor da Vida Moderna* (Tradução e prefácio de Maria Teresa Cruz), Lisboa, Vega (1993), p. 21.

<sup>13</sup> Marquard, Odo (1987) – *Apologia del caso*, Bolonha, il Mulino (1991), p.117.

<sup>14</sup> Strauss, Botho – *Gedankenfluchten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (1999), p. 87.

demasiado generalizadas. Daí a urgência de nos continuarmos a questionar, sem perplexidades, sobre as inquietantes palavras de Nietzsche quando este se interroga; «mas, afinal, não erramos nós, sempre, através de um nada infinito?»<sup>15</sup>, quase como se o nihilismo («o mais inquietante de todos os hóspedes») enquanto estrutura altamente problemática de negação e afirmação continuada da vida, estivesse agora, uma vez mais, desesperadamente, à nossa porta ou à nossa própria espera. Ora, parece-nos que esta análise crítica da modernidade<sup>16</sup>, tal como ela terá vindo a ser desenvolvida no ocidente, para além de ter tido a ousadia de «assassinar» algumas das matrizes verdadeiramente fundadoras de todos os tempos, tais como, por exemplo, as de «Deus», «Progresso», «Razão», e «História», e de as ter substituído não sabemos muito bem por quê (se é que já foram substituídas por alguma coisa), teve ainda o mérito de conseguir potenciar os mecanismos de constituição daquilo a que Jean-Luc Nancy apelidou de verdadeira «liberdade da experiência», ou de verdadeira «experiência da liberdade», quase como se essa liberdade fosse a única experiência possível, ainda capaz de nos permitir ultrapassar os limites aparentemente ilimitados do real, pois, tal como refere Nancy no seu livro – *Corpus* (2000): «A experiência da liberdade é travessia,

---

<sup>15</sup> Ora, este «nada infinito», tantas vezes referido por Nietzsche, e a sua relação de uma certa proximidade conceptual com a estrutura altamente problemática da «crise» (de natureza amplamente nihilista), terá levado Dino Formaggio a interrogar-se sobre algumas das diferenças de interpretação e de sentido entretanto atribuídas a esta noção (noção de «nada») consoante o uso e o abuso que dela foram fazendo, quer a Cultura Ocidental, quer a Oriental, pois tal como refere o autor: «O nada surgiu pela primeira vez no Oriente sob auspícios muito diferentes daqueles sobre os quais estamos hoje habituados a pensar. Ou seja, neste caso, tratava-se de um nada não dramático, calmo, familiar, próximo, não estranho (...), um nada sorridente, espiritual e gentil, tal como só os imortais da sabedoria chinesa sabem levar, ou seja, um nada alojado com os antepassados em cada casa, companheiro supremo da meditação, e ao mesmo tempo, companheiro de cada dia pelas estradas e pelos parques, mas também por entre a multidão, ou seja, um nada com níveis de satisfação e de compreensão relativamente aceitáveis». Quanto à perspectiva Ocidental, Dino Formaggio diz-nos que; «O nada Ocidental é uma espécie de absurdo que se transforma de supino juízo moral numa espécie de revolta anárquica, libertadora e ética». Aliás, na base desta passagem parece estar a afirmação de que: «o homem é a única criatura que se recusa a ser aquilo que é» (Camus), ou seja, «no interior da experiência do absurdo, na qual parece já não se acreditar em nada, tem origem a revolta libertária do humano a favor de uma espécie de puro grito pela vida, que afirma assim o seu próprio direito de gritar a favor dos mortos de guerra, e contra toda a espécie de assassinios, num movimento selvagem de protesto, de revolta e de pura contestação, que ainda não é revolução, mas que nela se virá certamente a transformar (...). Por isso, este «nada» mistura-se com a vida de todos os dias, tal como acontecia no Oriente, mas com um sinal oposto: de contemplativo e apaziguador, torna-se activista, organizador, técnico e revolucionário. Não é a aceitação do mundo, mas a transformação plena das suas mais variadas experiências, tornando-se assim numa força propulsora de recusa e de contaminação (mas também de vitalidade, de sobrevivência e de liberdade)», ou seja, o trabalho do nada parece consistir, neste caso concreto, em potenciar a experiência do possível e das suas mais variadas ligações libertárias e utópicas com o mundo. Formaggio, Dino – *Arte*, Lisboa, Coleção Dimensões, Presença (1973), pp.59-60.

<sup>16</sup> Ora, esta análise crítica da modernidade foi sendo feita, por exemplo, quer através das interpretações de Baudelaire, Marx, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, quer através das interpretações hoje relativamente “dominantes” de um Bruno Latour, Karl Lowith, ou Hans Blumenberg, entre tantos outros, naturalmente, e salvaguardando, neste caso, todas as devidas diferenças existentes entre o pensamento crítico de cada um dos respectivos autores agora aqui referidos).

transbordo, transporte incessante de um lado para o outro, acompanhando assim o traçado que desdobra e ilimita uma determinada experiência da realidade» (Nancy, 2000; 110). Ou seja, na prática, resta-nos a extraordinária experiência daqueles que continuam a viver em função da tal «liberdade livre» de que tanto falava Rimbaud, ou seja, a experiência daqueles que continuam a lutar constantemente pela concretização da liberdade do «poder da vontade» (não pela vontade de poder), pois, só essa experiência da liberdade do «poder da vontade»<sup>17</sup> é que nos conseguirá ajudar a superar esse tal sentimento paralisante de crise, de enfraquecimento, e de desorientação generalizadas, e a combater as muitas «amarras ideológicas», ou «gaiolas de ferro» de que Weber tanto gostava de falar.

Por isso, e ainda em relação ao «nihilismo» (o «mais inquietante de todos os hóspedes») Nietzsche continuará a referir-se a ele como o «acto pelo qual os valores supremos perdem todo o valor», ou ainda segundo Dino Formaggio, o nihilismo é a «morte de todo o pessimismo da servidão e da fraqueza – a morte do homem servil (...), na sua condição de filho do Cristianismo, o que significa o nascimento para a vida do «super-homem», como sensibilidade, como corpo, como possibilidade criativa, isto é, como potência da vontade, mas também como artista que opera nas mais variadas forças e possibilidades libertárias da vida (...)»<sup>18</sup>. Ou seja, se é verdade que o trabalho penoso de «demolição» ou de «destruição» de um enorme edifício de «fundamentos» assente nos mais variados alicerces das «filosofias idealistas do progresso» passou a representar, não só para Nietzsche, mas também para Marx, Heidegger, Freud, e tantos outros dos seus seguidores, os princípios verdadeiramente incontornáveis de um processo a partir do qual foi possível afirmar que «viver também é destruir», ou seja, que viver é destruir as forças que limitam e oprimem o humano (desdogmatizado-o, e libertando-o das amarras do passado), também não é menos verdade que foram precisamente estes princípios ou estas forças que permitiram reinventar todo o potencial de uma luta criativa que passaria a ser desenvolvida em prol da necessidade de procurar novas «sensibilidades», novas «plasticidades», mas também novas «ligações», novos «encontros», que potenciassem as mais variadas ideias, experiências, imagens, relações,

---

<sup>17</sup> Em relação a este extraordinário «poder da vontade» nada melhor do que nos lembrarmos das palavras verdadeiramente inspiradoras de Clarice Lispector, quando esta escreve: «eu não quero ter a terrível limitação daqueles que vivem apenas em função daquilo que é passível de fazer sentido. Eu não! Eu quero uma verdade inventada por mim!». Lispector, Clarice (1969) - *Uma Aprendizagem, ou o Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio D'Água (1999).

<sup>18</sup> Formaggio, Dino – *Arte*, Lisboa, Coleção Dimensões, Editora Presença (1973), pp.59-60.

«linhas de fuga», paixões, e outras tantas formas e práticas de vida, já que para todos os efeitos, «o homem continua a ser o único animal preso a viver dentro e fora da jaula», diria Paul Valéry. Dito de outra forma, nós diríamos ainda, que todo este processo verdadeiramente tautológico de construir um dispositivo que nos permita dissolver ou transferir as forças que nos oprimem para depois voltarmos a construir e a reconstruir outros mecanismos que provavelmente nos irão conduzir novamente ao início dessa “maldita cadeia alimentar”, numa espécie de «eterno retorno» (Nietzsche), ou de «mecanismo circular» (Marc Bloch)<sup>19</sup>, parece representar apenas o reflexo compensatório de uma «falha», de uma «falta», de uma «perda», ou de uma «ferida» que a modernidade nos foi legando em nome de um combate, de uma guerra, ou de uma enorme luta criativa que entretanto teremos que travar a favor dessa tal «liberdade livre» de que tanto falava Rimbaud (luta dita agora de «pós-histórica»), sob pena de não nos conseguirmos erguer no interior e no exterior de um mundo cada vez mais agitado pelas mais variadas e sucessivas «crises» (crises de interpretação, de sentido, de identidade, de renovação), mas também pelos novos desafios que qualquer uma destas «crises» nos parece impor diariamente.

Por isso, todo este processo de ruptura e de reconhecimento crítico dalgumas das principais estruturas altamente inflexíveis da modernidade, mais não fez do que revelar claramente o falhanço generalizado dos principais fundamentos históricos e ideológicos do nosso passado recente, fazendo assim com que cada um de nós, do interior das «areias movediças do seu próprio presente» reconheça a necessidade e a urgência de repensar seriamente todos os conceitos e práticas que entretanto nos tenham sido legados pela «história», pela «política», pela «filosofia», pela «ciência», pela «arte», pela «técnica», pela «estética», pela «cultura», sob pena das coisas voltarem a ficar exactamente como sempre estiveram (o que não seria nada desejável). Ora, na prática, isto significa que esse momento de ruptura e de reconhecimento crítico, terá correspondido àquilo que alguns autores tão somente viriam a apelidar como de «condição pós-moderna» (Lyotard), cujo traço central seria o da constatação de uma «crise geral», ou segundo outros autores, de uma verdadeira «crise da civilização» procedente de uma «desilusão» generalizada em relação aos velhos ideais de

---

<sup>19</sup> Este «mecanismo circular» corresponderia agora, segundo as próprias palavras de Marc Bloch, «à vontade do homem que passa uma grande parte da sua vida a montar mecanismos (agora altamente digitais) embora depois se venha a tornar escravo ou prisioneiro mais ou menos (in)voluntário dos mesmos». Bloch, Marc – *Introdução à História*, Lisboa, Presença, p.39.

proclamação humanista e progressista, agora considerados completamente incompatíveis com a chamada «era da contingência, da disseminação, e da dispersão sem qualquer tipo de princípio tutor»<sup>20</sup>, diria Prado Coelho. Aliás, neste aspecto, não só a «contingência», a «contaminação», a «dispersão», a «oscilação», como também, o «cepticismo», o «relativismo», a «permeabilidade», o «pluralismo», a «desconstrução», o «irracionalismo», o «ludismo», o «ecletismo», o «hibridismo», terão sido algumas das muitas consequências críticas provenientes desse complexo combate protagonizado pelo pensamento altamente descomplexado (e às vezes lúdico), de autores tão diversos, como por exemplo; Nietzsche, com a «morte de Deus»; Heidegger, com a «morte da filosofia»; Habermas, com a «crítica da racionalidade moderna»; Wittgenstein, com a sua «crítica da linguagem filosófica»; Benjamin, com a «reprodutibilidade técnica»; Deleuze, com a «rizomatização do real»; Foucault com a «crise do sujeito»; Derrida, com os seus «mecanismos de desconstrução»; Lyotard, com «o fim das grandes narrativas»; Sloterdijk, com «a crítica da razão cínica»; Bruno Latour, com a «crise da própria crítica»; ou Blumenberg com a sua «auto-afirmação do humano», ou seja, uma série de títulos, e de nomes que revelam bem a pertinência da maioria destas questões, sempre capazes de levantar novos problemas, e de estimular e seduzir o pensamento daqueles que não se inibem de pôr à prova a sua ignorância, ou a sua «falta de preparação», e que se deixam «assaltar por uma infinidade de acontecimentos», isto para recorrermos a algumas das expressões de Bragança de Miranda, que nos dirá, logo de seguida, no seu livro de *Teoria da Cultura*, que: «Numa época como a nossa, somos, aparentemente, assaltados por uma infinidade de acontecimentos. Nada mais falso, os acontecimentos que contam foram sempre escassos e raros. Na Idade Média o único acontecimento era a história da salvação, na modernidade o da «libertação», e agora, quem o saberá? O único critério acaba por ser uma sensação de urgência que, repentinamente, tudo avassala e que nos encontra impreparados. Mas estar preparados é o que caracteriza a tradição, com as suas questões normalizadas e, acima de tudo, respostas *ready-made*, repetitivas, mas que um dia foram inseguras ou tateantes. A singularidade regressa quando questões e respostas se instabilizam e entram em crise, sintomas de que algo de muito perturbante está em curso»<sup>21</sup>. E o que parece estar em

---

<sup>20</sup> Prado Coelho, Eduardo —«O Homem de Areia», Público (Mil Folhas), Lisboa, 24 de Fevereiro de 2001.

<sup>21</sup> Bragança de Miranda, José A.- *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI (2002), pp.11-12. Para uma análise detalhada dos principais sintomas desta e de muitas outras crises, vejam-se também do mesmo autor, o Capítulo II do livro - *Análítica da Actualidade*, Lisboa, Vega (1994), pp. 69-111, e ainda o capítulo sobre a «Inevitabilidade da Crise», do livro - *Política e Modernidade* (1997), pp. 111-128.

curso é precisamente a presença continuada destas mais variadas formas de «crise», o que nos obrigará naturalmente a viver cada vez mais próximos, quer da teoria da crise e da crise da teoria, quer da experiência da crise, e da «crise da experiência», quer da utopia da crise, e da crise da utopia, quase como se vivêssemos mergulhados numa espécie de engenharia laboratorial da própria ideia de crise, toda ela marcada pela crise da própria «crítica da crise» (Koselleck)<sup>22</sup>, o que pode tornar o presente demasiado informulável, à medida que «este vai permanecendo em aberto, de par em par, em direcção a um futuro que parece demasiado incerto, instável e errado», diria Kostas Axelos. Um «futuro que parece demasiado incerto, instável e errado», tornando-nos assim cada vez mais «impreparados», e incapazes de perceber tudo aquilo que parece estar agora a ocorrer à nossa volta. Mas o que é que estará agora, afinal, a ocorrer à nossa volta?

Enfim, são sintomas, traços, vestígios, indícios ou apenas fragmentos cruzados de um pensamento que se encontra quase sempre demasiado mal preparado, mas também fotogramas de um filme quase mudo, ou melhor, fotogramas de um filme feito à medida da velocidade das imagens do presente, todo ele agora feito e desfeito pelas inúmeras «imagens em movimento», ou pelo «movimento das imagens» (Deleuze), numa espécie de alucinação generalizada de todos os possíveis, quase como se só nos restasse filmar os passos de um homem normal que se vê agora confrontado com o facto de ter que continuar a caminhar por entre os destroços do seu próprio presente, ou a movimentar-se por entre as formas móveis da «política das formas», dessas formas que continuam a querer «prolongar esteticamente o mundo», tal como as euforias da «crise»

---

<sup>22</sup> Já agora, só uma pequena nota em relação a esta antiga noção de «crise», ou melhor, em relação a esta antiga ligação etimológica entre a noção de «crise» e de «crítica», que terá surgido precisamente no contexto da vida institucional grega (no contexto jurídico-político), tal como nos diz Koselleck, quando escreve: «a palavra crítica tem tal como a de crise uma origem comum na palavra grega *Krinein*: distinguir, escolher, julgar, decidir, sentenciar. (...) Os gregos utilizavam largamente *Krinein* e *Krisis* (...). Crise significava primeiramente a acção de distinguir e de disputar, mas também de decisão no sentido de juízo definitivo ou de um juízo simplesmente, o que pertence hoje ao domínio da crítica. Em grego, os sentidos, hoje separados, de uma crítica subjectiva e de uma crise objectiva estavam plenamente circunscritos a uma noção comum». Koselleck, Reinhart - *Le Règne de la Critique (Kritik und Krise)*, 1959), Paris, Minuit, 1979, pp.180-181. Koselleck, Reinhart. *Crítica e crise* (tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco), Rio de Janeiro, Contraponto, 1999. É óbvio que entretanto estas noções foram sendo reelaboradas historicamente, de tal modo que, hoje em dia, temos uma enorme parafernália de teorias da crise, e de crises da teoria, mas quase sempre associadas à ideia agora relativamente “instável” de uma determinada situação concreta da vida (política, económica, social, cultural, artística, religiosa), cheia de perigos, de dificuldades, de problemas, e cuja gravidade, tanto pode estar associada apenas a uma sucessão de pequenas «crises» ocorridas num período de tempo relativamente reduzido, logo passageiras (crises conjunturais), tal como pode corresponder a um conjunto de situações mais ou menos estáveis e dilatadas no tempo, logo sem resolução à vista (correspondendo, neste caso, a uma crise de ordem estrutural).



na sua inquietante divisão da «história do real» ao pretenderem prolongar uma espécie de real sem história, ou tão somente carregado de *estórias* cada vez mais irreais, lúdicas, virtuais. Aliás, olhando precisamente neste sentido Bergson dizia que; «é a partir do real e do não-real que se engendram a maioria dos possíveis», ou então como diria Dino Formaggio ainda a propósito das inúmeras possibilidades do real e do irreal; «o real não é senão um caso limite do possível, e se de qualquer maneira, o real não encontrar todas as suas capacidades de realização no possível, então é necessário procurar o plano de um mais real que o real, ou seja, um não-real, sendo certo também que este só se poderá imaginar em pleno devir (...)»<sup>23</sup>. Nesta perspectiva, Hegel também já dizia no início das suas - *Lições sobre Estética* - que «a arte é mais real que o próprio real», ou seja, é certamente uma outra forma de «realidade», tão real e imaginária quanto a própria realidade que ela própria nega e transforma constantemente, levando-nos assim a pensar numa multiplicidade de possibilidades que se inscrevem e se engendram precisamente nas camadas e camadas de algo tão real e fictício como o reflexo de uma imagem qualquer, quase como se o «mundo inteiro fosse feito apenas de plasticina», diria Gil Heitor Cortesão<sup>24</sup>, ou melhor, quase como se o mundo inteiro mudasse mal nos deslocássemos (já daqui para fora).

Ora, na prática, é precisamente esta espécie de «plasticina», ou melhor, esta espécie de plasticidade generalizada da arte, da cultura e da vida («estética da acção») que nos deve continuar a contaminar o pensamento, quase como se «a sedução do real» (José Augusto Mourão), não só nos permitisse ultrapassar todos os efeitos indesejáveis de qualquer tipo de crise, como também nos impedisse de parar ou de ser parados pelo que quer que seja, já que segundo uma fórmula popular «parar é morrer», ou parar é «essa interminável derrota», diria Camus, ou ainda segundo Jankélévitch, parar é o «supremo escândalo da vida», isto porque todos nós sabemos que na vida há de facto coisas muitíssimo mais interessantes do que a crise da «PARAGEM» (definitiva). A não ser que essa paragem corresponda apenas ao desejo temporário de vivermos a experiência libertária daqueles que procuram os efeitos de transferência compensatória provenientes da paciência e da tranquilidade mental dos chamados velhos sábios («ataraxia»), e que agora parece muito difícil de alcançar, a não ser muito de vez em quando, num belo Spa, quando desligamos o cérebro e nos refugiamos numa qualquer

---

<sup>23</sup> Formaggio, Dino – *Arte*, Lisboa, Colecção Dimensões, Edições da Presença (1973), p.68.

<sup>24</sup> Cortesão, Gil Heitor - *Mnémopolis* (catálogo), Lisboa, CAMJAP (Fundação Calouste Gulbenkian), 2004, p. 13

espécie de retiro ou de bolha protectora. Neste aspecto, e humor completamente à parte, nada melhor do que recorrermos novamente às palavras de Nietzsche quando este se refere; «tenham cuidado, porque tudo o que é demasiado estável pode matar». Por isso, há que permanecer atentos, e vigilantes, há que permanecer de pé, há que permanecer em movimento, há que permanecer em acção, há que vencer a “inércia” do conforto do tempo e do espaço, há que pensar, há que sentir, há que experimentar, há que «agir», ou seja, há que esquecer essas bolhas demasiado protectoras do passado, e do presente, pois tal como salienta Sófocles na *Electra*; «Chegou-se ao ponto em que já não se trata somente de pensar, e de hesitar, mas de agir, e de olhar para a frente», quase como se fossemos os reflexos invertidos (apresentados em contra-luz) de uma imagem a quem agora só lhe parece restar o seu próprio movimento. Neste aspecto, o próprio Descartes parece ter feito algumas reflexões altamente pertinentes sobre as questões do «movimento», quando «comparou os nervos a condutas, as cavidades cranianas e os músculos a molas mecânicas, e a respiração humana a uma espécie de movimento de relojoaria»<sup>25</sup>, refere Rupert Sheldrahe.

Aliás, foi precisamente este «movimento de relojoaria» que terá levado Robert Smithson, a falar da questão altamente pertinente do «movimento das imagens», e da crise da sua projecção dentro de uma velha sala de cinema, ele que a considerava, aliás, «como um sítio preparado para a contemplação de um mundo de substituição de crises, ou seja, uma máquina para incondicionar os espíritos, que coloca o espectador num estado de verdadeira entropia», e assim comparar a experiência de passar tempo numa sala de cinema, como equivalente à de «fazer um buraco na sua própria vida»<sup>26</sup>. Tudo isto, quase como se fossemos algumas das personagens da «*História da Loucura*» de Foucault, ou habitássemos dentro das «crises de sentido» das palavras de Nietzsche, e respirássemos o mesmo ar que elas parecem respirar quando este escreve que «a loucura é a máscara fatal que oculta o desejo da nossa liberdade». A liberdade de podemos continuar a sentir a necessidade de respirar a loucura de viver e de sonhar juntamente com as inúmeras personagens que vivem dentro dos livros de alguns dos muitos «sonhos dos sonhos»<sup>27</sup>, de Antoni Tabucchi, quando este fala da precariedade da escrita ou da «crise biográfica» dalguns dos seus autores preferidos, como Goya, Rimbaud,

---

<sup>25</sup> Sheldrake, Rupert – *L'Âme de la Nature*, Editions du Rocher, p.63.

<sup>26</sup> Citado por Jean- Pierre Criqui, em «Un trou dans la vie (Robert Smithson va au cinema)», in *Un Trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Ed. Desclée de Broouwer, 2002.

<sup>27</sup> Tabucchi, Antonio – *Sonhos de Sonhos*, Lisboa, Quetzal Editores (1998).

Lautrec, Tchekhov, entre tantos outros (algumas das *estórias* do livro falam precisamente da crise ou da falência generalizada dos sonhos da escrita dos seus próprios autores). Ora, daqui se constata facilmente que a noção de «crise», seja esta ainda qual for, é de tal forma plástica, transversal e interactiva que parece penetrar todas as esferas da experiência humana (desde as mais práticas e quotidianas, até às mais poéticas, filosóficas e criativas), numa demonstração evidente de interrupção de processos, de correcção de «realidades», de transferência de poderes, e de disseminação de forças e efeitos que, no seu conjunto, parecem querer continuar a inscrever na memória dos homens a brutalidade das antigas imagens da inquietante história da humanidade à medida que estas vão perdendo profundidade e pertinência intelectual, é certo, mas ganhando uma estranha força mediática, neste caso, só comparável ao impacto que provém dos efeitos provocados pela actual «crise financeira mundial», pois, tal como diria Hobbes, a verdade é que, hoje em dia, «todos se tornam inimigos: alternadamente perseguidos e perseguidores, um contra todos e todos contra um (...) contra a enorme intolerância que é a guerra (financeira, civil e mediática) da própria humanidade»<sup>28</sup>.

E a verdade é que, hoje em dia, cada um de nós parece estar inteiramente implicado, quer nesta espécie de “guerra civil” empreendida contra o «estado moderno», quer nesta espécie de guerra criativa contra as impiedosas forças mediáticas que se limitam a «procurar um nome», ou tão só uma série de sintomas tendentes a caracterizar esta crise generalizada do real, tal como refere Bragança de Miranda, num dos ensaios do livro *Política e Modernidade*, quando reflete sobre a «Inevitabilidade da crise» ao dizer que «a época anda à procura de um nome, e que inúmeros pretendentes se apresentam. Como dissemos já, nihilismo é um nome entre muitos outros, mas também decadência, tédio, saudade, são tudo fluorescências da mesma crise. É esta falha e falta de fundamento que a metáfora da crise procura cancelar, por intermédio de programas rigorosos, mas também por estéticas e éticas de todo o género»<sup>29</sup>. Ora, o que

---

<sup>28</sup> Sobre algumas das muitas questões relacionadas com esta espécie de guerra (civil e mediática) da humanidade contra o Estado Moderno, ou seja, uma guerra de «um contra todos e de todos contra um», vejam-se, por exemplo, as abordagens feitas por Hobbes, no seu livro *Léviathan* (Leviatã), mas também a análise crítica feita por Reinhart Koselleck, no seu livro «*Crítica e Crise*», já acima enunciado.

<sup>29</sup> Bragança de Miranda, José – *Política e Modernidade – Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*, Lisboa, Colibri (1997), p. 118. Numa outra passagem do mesmo ensaio, Bragança de Miranda, diz-nos ainda a propósito da questão da «Inevitabilidade da crise», que «quando falamos de inevitabilidade da crise, é porque esse desejo de reconciliação a relança constantemente, mas esse desejo só existe porque há finitude, fragilidade, morte – e mais uma série de nomes da crise, que nunca se podem representar senão assim em ausência». *Idem, Ibidem*, p.126.

é interessante observar aqui é que muitas das «condições históricas» que estiveram na origem do processo de nomeação e caracterização desta multiplicidade de «crises», reais e virtuais (poéticas, estéticas, mediáticas, éticas, etc), já tinham sido amplamente preparadas desde há muito tempo, dentro e fora de um «espaço imaginário» muito mais vasto que o próprio «imaginário da crise», e que foi precisamente o imaginário libertário e utópico da escrita do humano e do «inumano», aí onde se foram reinventando as mais diversas leituras, perspectivas e interpretações, quer sobre as inúmeras experiências da crise, quer ainda sobre a própria «crise da experiência» (Benjamin). Uma referindo, principalmente, os perigos, as ameaças, os limites, as fragilidades, as contradições, os fracassos, as demolições, e o absurdo dos extremos da experiência e da vivência da «efectividade da crise», ou seja, acentuando estas assim o lado mais negativo e desolador da vida, ou melhor, representando estas a «negação da negação» de uma «matriz crísica» que parece ter abalado com todas as grandes expectativas e esperanças do humano, e que continua bem presente na memória daqueles que jamais se esquecerão de experiências tão traumáticas e abjetas como aquelas que foram vividas por milhões e milhões de humanos nos terríveis campos de concentração da velha Alemanha Nazi (Auschwitz, é apenas um desses exemplos, infelizmente, o mais forte, o mais triste, o mais desolador, o mais horrível, e o mais e abjecto e irracional de todos).

Isto sem nos esquecermos, naturalmente, de muitas outras narrativas ditas, com ou sem ironia, de «distópicas», ou de «anti-utópicas», tais como, por exemplo, aquelas que constam no *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, ou no *1984* de George Orwell. Aliás, este último autor refere precisamente numa das passagens do *1984*, que «existirá sempre a embriaguez do Poder (e das crises do poder) constantemente a crescer, de forma cada vez mais subtil. Aliás, haverá sempre a todo o momento o gozo da vitória final, ou seja, a triste sensação de querer pisar o rosto do inimigo vencido. Por isso, se querem uma imagem do futuro, pensem numa bota a pisar um rosto humano para sempre». Outras leituras haverá, certamente, que mesmo tendo plena consciência deste lado mais cinzento, negativo e desolador da inquietante história da humanidade, sempre foram referindo exactamente o contrário, ou seja, acentuando as possibilidades, as contribuições, as forças criativas e os mais nobres desejos de todos aqueles que parecem querer romper apenas com a negatividade dessa velha ideia de «crise», à medida que vão reinventado, não tanto a «utopia» de muitos dos grandes fracassos do projecto humano, mas desdobrando-se numa infinidade de pequenas utopias ou «micro-utopias», todas elas tendentes a superar os efeitos perversos provenientes dessa «velha

dialéctica do senhor e do escravo» (Hegel), e que no fundo, representa uma outra forma, talvez menos traumática, de superar a ausência continuada daqueles que já desapareceram, mas de quem nós continuamos a sentir a sua preciosa falta. Outras leituras ainda haverá, com toda a certeza, que tem procurado apenas articular as inúmeras tensões decorrentes das «ligações» e das «desligações» que provém dos fracassos e das virtudes das perspectivas anteriores, agindo assim no sentido de trabalhar apenas sobre os múltiplos «fragmentos» verdadeiramente heteróclitos dessas inúmeras «crises», não só na tentativa de potenciar a maioria desses elementos (através da sua própria recombinação estética, poética e plástica), mas também na tentativa de recriarem pequenos projectos flutuantes, pequenas deslocções interactivas, quase como se a arte, a cultura e a vida só fizessem sentido à medida que se forem cruzando e reinventando sistematicamente numa espécie de *work in progress* criativo.

Diga-se, por isso mesmo, que entre a eterna utopia de uma sociedade melhor e mais justa (projecto sempre inacabado), e as mais variadas «anti-utopias» baseadas, neste caso, quer nas «utopias da crise», quer na «crise das utopias», ou entre estas e o «fim da própria ideia de utopia» longamente anunciada por Herbert Marcuse<sup>30</sup>, nos famosos anos 60, parecem restar-nos ainda alguns projectos ditos agora de «pós-utópicos» («pós-filosofia», «pós-história», «pós-literatura», «pós-arte», «pós-humano»), que não parecem seguir qualquer direcção demasiado precisa, mas apenas uma multiplicidade de direcções e de cruzamentos possíveis (sempre em trânsito), tal como nos diz Rorty quando defende que «a realização de utopias e o perspectivar de ainda outras utopias deve ser encarado como um processo sem fim: uma realização sem fim e proliferante da Liberdade, em vez de uma convergência para uma verdade previamente existente»<sup>31</sup>. Neste sentido, convém apenas lembrar que o fio condutor da «realização sem fim e proliferante da liberdade» de muitos destes projectos ditos «utópicos», «anti-utópicos» e «pós-utópicos», tal como os projectos ditos da «história», do «fim da história» (Hegel/Fukuyama), e da «pós-história» (Calasso/Rorty), apesar de terem sido

---

<sup>30</sup> Convém salientar, no entanto, que no seu «*Fim da Utopia*», Herbert Marcuse (um dos conhecidos teóricos libertários do Maio de 68), defende a tese implícita já na obra de Thomas More, de que o projecto «utópico» de uma sociedade livre (livre de determinados constrangimentos), apesar de tudo, ainda se encontra ao alcance do mundo de hoje. Tudo parece, por isso mesmo, continuar ainda em aberto para a ideia de «utopia» ou pelo menos para essa infinidade de «micro-utopias» que vão proliferando aí um pouco por todo o lado (da arte à biotecnologia, da arquitectura biónica às telecomunicações, da poesia às tecnologias digitais, da cibernética à inteligência artificial, do cinema ao desporto, do turismo radical ou extremo à animação virtual, das instalações interactivas ao design de projecto e de comunicação, da robótica ao ludismo das mais variadas redes sociais, etc).

<sup>31</sup> Rorty, Richard – *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge UP (1989), p.14.

desenvolvidos de forma verdadeiramente desenfreada ao longo dos séculos XVIII, XIX, e XX, a verdade é que os seus traços fundadores já tinham sido amplamente esboçados através dalgumas das tais grandes narrativas ocidentais, tais como, por exemplo a *República* de Platão, a *Monarchia* de Dante, a *Utopia* de Thomas More, a *Cidade do Sol* de Campanella, a *Nova Atlântica* de Francis Bacon, a *Máquina do Tempo* de Hells, até chegarmos depois aos vários «socialismos utópicos» de um S. Simon, Fourier, Owen, Marx, isto sem nos esquecermos de passar, naturalmente, quer por algumas das mais recentes «heterotopias da crise» (Foucault), quer ainda por algumas das «heterotopias do desvio capitalista», de um Tobin Siebers, ou até de um Popper, que apesar de tudo continuam a proliferar nalgumas das mais variadas variantes do pensamento contemporâneo. A verdade, porém, e é pena que assim seja, é que a busca ou a perseguição desse velho sonho de transformação generalizada do mundo, depois de perdida a esperança utópica nos progressos do sujeito moderno, pareça transmitir-nos apenas a «ilusão» de um mundo plenamente transformado, ou seja, o que parece mais evidente é que «já não somos nós a pensar o mundo, mas é o mundo que nos pensa a nós. É o mundo que restabelece uma metamorfose das formas onde o próprio pensamento está sujeito a uma dinâmica que já não é a sua. Por isso, é que nós já não sabemos muito bem qual é a função do pensamento em tudo isto (...). Creio apenas que jogamos quase sempre com a ausência das “bitolas” do presente e do futuro (...)»<sup>32</sup>, diria Jean Baudrillard.

E «jogamos quase sempre com a ausência das “bitolas” do presente e do futuro» porque tal como escreveu Blumenberg, citando uma inquietante frase de Heine; «toda a época é uma esfinge que se precipita no abismo mal o seu enigma pareça estar resolvido». Mas como o enigma de qualquer época nunca está totalmente resolvido, nada mais nos parece restar senão continuar a diagnosticar os traços demasiado imprecisos do momento em que vivemos, sabendo, contudo, que esta será apenas mais uma tentativa, entre tantas outras possíveis, para não deixarmos de perseguir os sintomas da espiral vertiginosa do real, quase como se procurássemos apenas o poder de atracção de um brinquedo novo (hoje bem presente nas tecnologias digitais), em troca de um brinquedo demasiado antigo e gasto (como terá sido o brinquedo da velha linearidade da história), para que nem tudo continue a ser como sempre parece ter sido até hoje, se bem que a materialização deste sonho não dependa apenas de cada um de

---

<sup>32</sup> Baudrillard, Jean – *Le Paroxyste Indifférent*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle (1997), pp.57-58.

nós, embora cada um de nós se deva efectivamente esforçar no sentido de fazer o melhor possível para que esse sonho, um dia, se venha realmente a concretizar. Ou seja, no fundo, já não é só o mundo pelo facto de ser mundo que nos interessa. É o mundo antes e depois de o ser. Sem o ser completamente. Quase até ao seu apagamento. Nessa espécie de desenho violento do branco. Onde se encontram as várias camadas da memória, ou tão somente o passado dessa velha cegueira da História. Uma história qualquer. Aliás, qualquer pequena *estória* deve servir precisamente para continuarmos a pensar sobre os enigmas do nosso próprio tempo. Um tempo que nos parece ensinar a escrever só pelo puro prazer de tentarmos decifrar a escrita do «duplo retrato» do nosso próprio silêncio perante o sofrimento do mundo. Num autêntico «jogo de espelhos» a que nos agarramos desesperadamente na ausência de um poema com o qual nos deveríamos «salvar», já que sofremos do medo, do desespero e da insegurança de termos «perdido a bússola», nesta aparente sucessão de «crises», onde se parecem ter esgotado quase todas as possibilidades de quem ainda procura sem achar a imagem fundadora da escrita maldita de ter que continuar a sonhar, não apenas com os efeitos da espiral vertiginosa do presente<sup>33</sup>, mas também com algumas das suas mais variadas possibilidades criativas, pois, só estas é que parecem possuir o raro condão de agir contra tudo aquilo que ainda se nos apresente como demasiado fixo ou sólido, pois, a verdade é que, um dia, «tudo o que é sólido também se virá a dissolver totalmente no ar», diria Marshall Berman<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Sobre alguns dos principais efeitos decorrentes da espiral vertiginosa (recessiva) do presente da Europa, veja-se, por exemplo, o livro de Hans Magnus Enzensberger - *O Afável Monstro de Bruxelas ou a Europa sob Tutela*, Lisboa, Relógio D'Água (2012).

<sup>34</sup> Berman, Marshall – *Tudo o que é sólido dissolve-se no ar*, Lisboa, Edições 70 (1989).

### 1.1.2. A crise das categorias estéticas<sup>1</sup>

«Pela primeira vez na história, a humanidade poderá negar a realidade,  
e substituí-la pela sua versão preferida das coisas».  
(John Ballard)

É precisamente esta vertiginosa paixão pelas «formas do mundo» (Focillon), «esta paixão pelo jogo das formas» (Baudrillard), esta paixão pelo «jogo da vida» (Deleuze), não dessa «vida que já se não forma» diria Baudrillard, mas de uma outra vida que ainda se forma e deforma para se voltar novamente a reinventar no grande «jogo do mundo» (Kostas Axelos), neste caso, graças a uma transformação aparentemente infinita da matéria das coisas (plasticidade geral), quase como se quiséssemos apenas alimentar o desejo de «prolongar esteticamente o mundo», isto apesar de estarmos plenamente conscientes da crise das principais categorias estéticas entretanto responsáveis pela constituição do pensamento da arte moderna e pela transformação das suas mais perturbantes «figuras», todas elas agora passíveis de serem realizadas sob os mais variados efeitos decorrentes dessa espécie de «desorientação estética contemporânea», diria Marc Jimenez<sup>2</sup>. Aliás, o que aconteceu é que muitas das figuras da chamada «desorientação estética contemporânea» acabaram por se transformar nas grandes herdeiras das antigas «figuras da crise», agora disfarçadas sob o efeito das suas mais variadas formas de realização plástica, ou seja, pelo menos até ao

---

<sup>1</sup> Convém desde já salientar que este texto não pretende fazer uma análise demasiado exaustiva sobre as principais questões que terão estado na origem do problema da «constituição da estética moderna», nem sequer aproximar-se dessa elevada pretensão (para a qual não está, aliás, minimamente direccionado este projecto de investigação). Para uma análise exaustiva deste problema e da sua relação com a arte, ou seja, para «compreender com rigor os efeitos e as implicações deste encontro moderno entre a arte e a estética» veja-se, por exemplo, a primeira parte da tese de Doutoramento (Capítulos 1, 2, 3, e 4) de Maria Teresa Cruz, denominada precisamente - *Investigações sobre a Modernidade Estética. Sobre Arte, Estética e Técnica*, Lisboa, Biblioteca da FCSH, da Universidade Nova de Lisboa (1998), pp.1-375. No entanto, isto não significa que não tenhamos que nos cruzar com algumas das implicações deste «encontro moderno estabelecido entre a arte e a estética», nomeadamente à medida que formos reflectindo sobre algumas das principais condições que terão estado na origem da «crise» destas tais antigas categorias estéticas (com as quais elas acabarão inevitavelmente por se relacionar, aqui, ali ou acolá). Se isso vier a acontecer (é, aliás, quase inevitável que aconteça) esperamos que esse nosso «encontro» seja entendido apenas no sentido de funcionar como uma espécie de passagem, de trampolim ou de rampa de lançamento em relação ao processo de compreensão de algumas das principais linhas de orientação temática e argumentativa dos capítulos seguintes da minha tese, neste caso, desenvolvidos em torno dessa tal viagem interactiva pelos territórios incertos da arte contemporânea.

<sup>2</sup> Sobre esta questão veja-se, por exemplo, o livro de Marc Jimenez – *La critique-crise de l'art ou consensus culturel?* Paris, Klincksieck (1995).



século XIX, as antigas categorias de «belo»<sup>3</sup>, de «gosto» e de «forma», não só acabariam por estruturar uma boa parte da constituição do chamado pensamento da arte moderna e das suas mais variadas imagens, como também por impedir o prolongamento e a deslocação estética dos seus verdadeiros domínios para outros campos de acção e de intervenção artística. Ora, com a falência generalizada destas antigas categorias estéticas, ou seja, com a crise do conceito de «belo», de «gosto», e de «forma» (crise essa amplamente confirmada e difundida pela emergência das mais variadas «correntes estéticas pós-kantianas», quase sempre prontas a reforçar não só o fracasso e o «declínio», como também a negar e a renegar a importância e até a existência histórica dessas categorias anteriormente enunciadas), ou seja, com a crise dessas tais categorias estéticas, ter-se-á iniciado não só o inquietante processo da chamada «desestetização da arte» referida por Rosenberg, e de perturbação dos sentidos e da sensibilidade moderna, mas também o não menos inquietante processo da chamada estetização generalizada da experiência. Convém ainda referir que o inquietante processo da chamada «desestetização da arte», não só terá começado com o anúncio da «morte da arte» vaticinado por Hegel no século XIX, como também continuado a acentuar-se no início

---

<sup>3</sup> Gostaríamos apenas de referir que se fosse possível «esboçar neste trabalho à maneira de Descartes a árvore genealógica da Filosofia da Arte (e a sua dedicação aos estudos da categoria de «belo»», teríamos certamente na origem deste remoto problema o «platonismo como raiz». Com efeito sem ir beber ao dilúvio do pensamento oriental, sem exumar os trisavós ocidentais (Heraclito ou mesmo Hesíodo), os três maiores filósofos gregos constituem a base primordial da Estética: Sócrates, Platão e Aristóteles. Mas aqui Sócrates faz figura de precursor e Aristóteles de sucessor do Deus tutelar do belo, isto é, Platão. Do mesmo modo que Plotino e Santo Agostinho só fizeram obra de estetas na medida em que se referiram ao pensamento platónico, também na Renascença qualquer reflexão que se fizesse sobre a Arte passava necessariamente por Platão. Em seguida eis que surge majestosamente o tronco Kantiano, quase tão imponente como a maioria dos seus ramos: serão eles, mais platónicos até do que imaginam, Hegel, Schelling ou Schopenhauer, e daí até aos seus discípulos mais recentes. Digamos desde já que Sócrates marca o advento de uma fase essencial da «Estética» *avant la lettre*: um purista, aliás, poderia fazer-nos notar justamente que as expressões de «metafísica do belo» ou de «estética» datam respectivamente de há vinte e três e de há três séculos após Platão. Mas é por anacronismo voluntário devidamente autorizado pelo hábito que se empregam impropriamente estes termos. De resto, não se trata aqui de desenvolver um trabalho histórico» diz-nos Dennis Huisman em - *L'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires (1994), p.15. Ainda em relação à categoria de «belo», Joseph Margolis diz-nos num texto escrito sobre esta noção altamente problemática que «no seu magnificamente bem-humorado *Kant after Duchamp*, Thierry de Duve, por meio de uma insinuação despercebida, lembra-nos da completamente desconcertante, improvável, historicamente inerte, tudo menos irrelevante afirmação inicial sobre o gosto e o belo que pode ser encontrada na *Crítica da Faculdade de Julgar de Immanuel Kant* – que após se terem forjado todos os possíveis disparates eruditos, já podia ter sido rectificadada há muito por uma reforma óbvia e ainda necessária, simplesmente substituindo a análise da «beleza» natural pela análise da «arte». Trata-se de uma alteração há muito devida, corajosamente efectuada no louco divertimento de Marcel Duchamp, o *readymade Fontaine*, no Independents`Show, em Nova Iorque, em 1917, que acrescenta um *nonsense* algo complicador acerca da «arte» ao próprio *nonsense* de Kant e que, na altura certa, teria tornado inevitável uma revisão da fórmula estética de Kant, como se tal não tivesse sido já necessário desde a arte modernista no século seguinte ao da publicação da terceira crítica». Depois desta primeira observação o autor continua a dizer-nos um pouco mais à frente que «a substituição do «belo» pela «arte», segundo De Duve, antecipa algumas inadvertências. Deste modo, a aplicação de Duchamp à doutrina de Kant só pode

do século XX, agora sob o efeito verdadeiramente vertiginoso das mais variadas transformações técnicas e artísticas associadas ao aparecimento da fotografia, do gramofone e do cinema tanto quanto a outras experiências de «choque» relacionadas com o dadaísmo, o surrealismo, o situacionismo e outros radicalismos criativos, isto para entretanto se continuar a expandir ou a prolongar quase indefinidamente através das mais variadas transformações artística dos anos 70, 80 e 90, encontrando-se agora finalmente num processo acentuado de «desrealização» sob o efeito do uso criativo das mais variadas tecnologias digitais (fortemente associadas ao fenómeno da globalização da arte). Dito de outra forma, diríamos ainda que a chamada «desestetização da arte» referida por Rosenberg, está intimamente relacionada não só com o facto da arte entretanto se ter deixado de preocupar unicamente (principalmente a partir do século XIX) com as velhas categorias estéticas (categoria de «belo», de «gosto»<sup>4</sup> e de «forma»<sup>5</sup>), tal como tinha sucedido até ali, mas também com o facto dela ter começado

---

ser subversiva ainda que De Duve suponha que possa também ser altamente recuperatória». Na prática, todos nós sabemos que esta substituição aparentemente tão polémica (pelo menos a avaliar pelas considerações filosóficas que o autor deste ensaio faz), há muito que já foi introduzida no âmbito das mais variadas práticas artísticas (a começar pelo gesto inicial de Duchamp). Para um «magnífico divertimento com as principais implicações deduzidas por De Duve da aplicação de Duchamp a Kant – substituindo o «belo» pela «arte» como na antinomia do gosto – ver o ensaio «Kant after Duchamp», em *Kant after Duchamp*. Não sou capaz de ajuizar quão seriamente De Duve segue Kant nos argumentos da primeira Crítica, mas o Kant pós-Duchamp não é claramente o Kant da terceira Crítica: é, antes, uma criatura interessante que não poderia ter sido inventada se não tivesse existido um Kant antes dele». Para uma análise mais detalhada desta questão veja-se o ensaio acima enunciado da autoria de Joseph Margolis - «O Belo, a Verdade e a ultrapassagem da Filosofia Transcendental», em *Que Valores para este Tempo*, Gradiva/Fundação Calouste Gulbenkian (2007), pp.205-227, e ainda De Duve, Thierry – *Kant after Duchamp*, Cambridge, MA, MIT Press (1996). Para uma análise detalhada da Terceira Crítica de Kant veja-se a primeira parte do livro de Kant relativo à sua «Analítica da Faculdade de Juízo Estético (PRIMEIRO LIVRO sobre a Analítica do belo), em *Crítica da Faculdade de Julgar*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (tradução de António Marques), pp. 87-270.

<sup>4</sup> Na primeira parte do primeiro livro («Analítica do Belo») da sua Terceira Crítica (Crítica da Faculdade do Juízo Estético) Kant diz-nos precisamente no primeiro momento do seu «Juízo de gosto» (segundo a qualidade, e não segundo a quantidade) que «Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjectivo». Para mais à frente voltar a dizer que «Gosto é a faculdade de julgamento de um objecto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento (*independente de todo o interesse*). O objecto de um tal comprazimento chama-se belo» (Kant, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (com tradução de António Marques), pp. 88-98. Ainda quanto à categoria de «gosto» e às suas mais variadas oscilações, diríamos apenas que esta é mais uma daquelas figuras altamente problemáticas, mas à qual, apesar de tudo, não nos inibiremos de recorrer para poder chegar a um qualquer «juízo crítico» imediato sobre as mais variadas experiências estéticas, embora esta «especial faculdade» humana não possa ser “devidamente avaliada”, a não ser apenas em função do seu carácter essencialmente subjectivo. Tratar-se-á, pois, quase sempre de um «juízo de gosto altamente subjectivo» (Kant) que escapará à exactidão e à racionalidade dos juízos científicos. De resto, também já a ciência nos persuadiu da sua extrema relatividade e do carácter muitas vezes aleatório das suas mais elevadas considerações. Não se vê, por isso mesmo, por que razão se deva pedir à reflexão maior segurança

a deslocar algumas das suas principais preocupações artísticas para outros territórios (inclusive diferentes dos da própria arte), o que lhe permitirá, aliás, expandir os seus interesses e intervenções para muitos outros campos ou domínios que não apenas aqueles em relação aos quais ela tinha estado verdadeiramente confinada desde a Grécia antiga.

Por outras palavras diríamos ainda que desde meados do século XIX, com o advento da fotografia, do gramofone e do cinema mudo, mas também com as ousadias poéticas e ensaísticas de Baudelaire e de Nietzsche, e de forma mais acentuada a partir do início do século XX, com o dadaísmo, o surrealismo, a arte vienense, os *readymades* e outras experiências de Duchamp, mas também com as performances (*body art*), os *happenings* dos anos 60, o Movimento Fluxus, o cinema, a vídeo arte, a arte digital, e toda esta parafernália de plataformas interactivas, o que aconteceu é que a arte deixaria efectivamente de estar apenas confinada aos seus anteriores domínios (estéticos e artísticos) para começar finalmente a expandir-se em direcção a tudo aquilo que fosse «fascinante», «instantâneo», «novo» e verdadeiramente interactivo (alguns destes traços já tinham sido, aliás, desenhados por Baudelaire, principalmente no seu livro – *O pintor da vida moderna*)<sup>6</sup>. Ou seja, na prática, a arte deixaria de estar apenas preocupada com a tal «metafísica do belo» (herança da antiga cultura grega, tão bem documentada por Platão, quer no *Hípias Maior* e no *Fedro*, quer ainda no *Banquete* onde faz, aliás,

---

metodológica do que à reflexão dita estritamente científica» diz-nos Gillo Dorfles no livro - *As oscilações do Gosto*. Dorfles, Gillo – *As Oscilações do Gosto. A Arte de hoje entre a Tecnocracia e o consumismo*, Lisboa, Livros Horizonte (1999), pp. 15-23. Já agora convém ainda referir que a noção de «gosto», no seu uso metafórico, aparece pela primeira vez pela pena de Baltasar Gracián em 1647, em «*O Homem da Corte*», não encarada ainda como uma categoria estética (só viria a sê-lo no decurso da segunda metade do século XVII), mas apenas como uma espécie de sexto sentido que só se pronunciaria na presença do objecto». É impossível dar uma ainda que sumária bibliografia sobre o problema do gosto. Cito, por isso mesmo, apenas mais algumas obras consideradas fundamentais, tais como, por exemplo, a de Edmund Burke – *A Philosophical Inquire into the Origin of ours Ideas of the Sublime and Beautiful* (1956); David Hume – *On the Standard of Taste* (1741), e a de Lionello Venturi – *Il gusto dei primitivi*, Bolonha (1926).

<sup>5</sup> Como a categoria de «forma» irá atravessar uma grande parte dos capítulos deste trabalho, achámos por bem não fazer, desde já, uma análise mais aprofundada desta noção, sob pena de tornarmos estas páginas demasiado maçudas. Deixaremos, por isso, esta análise para um momento mais oportuno.

<sup>6</sup> Sobre esta busca do «instante», do «fugaz» e do «novo» na vida e obra de Baudelaire, Maria Teresa Cruz diz-nos precisamente no posfácio que realizou para a tradução portuguesa desta obra que «No estilo que é talvez o mais adequado para se dirigir à actualidade (o do ensaio), Baudelaire traça, com a admirável vivacidade e expressão que caracteriza toda a sua escrita, um esboço social, moral e estético da vida do momento que, segundo ele, deve fornecer cor e forma à arte. Trata-se, pois, de um ensaio sobre a arte e o seu tempo, e talvez por isso, mais do que tudo, moderno. A tradicional reflexão sobre a arte e o intemporal (ou o intemporal da arte) faz-se aqui voluntariamente prisioneira de uma aguda consciência do tempo, tal como o experienciamos, do presente, ávida desse instante e do fascínio do novo, mas também consciente da sua inevitável morte, a qual engendrará o tempo histórico e devolverá a arte «moderna» à tradição». Baudelaire, Charles – *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Vega/Passagens (no posfácio escrito pela autora Maria Teresa Cruz), 1993, pp.63-102.

um tributo à beleza através do elogio do amor), mas também com o conceito de «gosto» (que é uma categoria típica da estética do século XVIII, muito bem documentada por Kant, na sua «*Crítica da Faculdade do Juízo*»), e ainda com a estabilidade da inquietante «história das formas» que começaria justamente a entrar em crise ou a falir redondamente, principalmente a partir do século XIX, com o advento da fotografia e do cinema que entretanto viriam a desencadear a chamada «crise da representação formal» ou crise da «arte figurativa». Uma crise, aliás, que acabaria igualmente por introduzir profundas alterações, quer nas práticas artísticas e nos processos de entendimento daquilo que viria a ser ou a não ser a «arte moderna»<sup>7</sup>, quer ainda no leque de possibilidades que as novas aquisições técnicas entretanto nos haveriam de vir a proporcionar em termos de visualização dos novos operadores de transformação do real (estética da vida). No fundo, esta crise ou falência generalizada das antigas categorias estéticas (durante muito tempo consideradas como os principais operadores conceptuais da experiência moderna), agora fortemente abaladas, mais não fariam do que dar lugar a uma série de novos territórios de intervenção cultural e artística que, por sua vez, haveriam de fazer com que a arte se abrisse em direcção aos mais variados campos de acção, contribuindo assim não só para o enfraquecimento e dissolução de todos os seus antigos pontos de apoio, mas também para o fortalecimento e afirmação continuada

---

<sup>7</sup> Em relação a este aspecto convém desde já salientar que apesar da chamada «arte moderna» ter sido objecto das mais variadas reconfigurações (quer em termos estéticos, ontológicos ou de simples categoria histórica), a verdade é que hoje em dia é geralmente aceite que o grande campo a que normalmente se tem chamado «arte moderna» se inicia no século XIX, resultando essa designação não só da introdução de profundas alterações desenvolvidas em torno das práticas artísticas, a começar pela invenção da fotografia, do gramofone e do cinema mudo e pela sua extraordinária capacidade de reprodução técnica das mais variadas imagens (tema, aliás, muito bem estudado por Benjamin no seu célebre ensaio sobre «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica»), mas também pela reinvenção de uma nova série de propostas criativas que visavam testar precisamente os limites aparentemente ilimitados dessas mesmas práticas artísticas. Algumas destas novas propostas de reinvenção das condições de possibilidade da arte, começariam então por ser desenvolvidas (numa primeira fase) em torno da colagem/montagem plástica e cinematográfica, que entretanto dará origem aos primeiros movimentos da «imagem», da «imagem-movimento» (Deleuze), amplamente explorada no contexto das primeiras vanguardas europeias e depois altamente potenciada no contexto do cinema Russo (Eisenstein/Vertov). Ora, estas novas «aquisições da arte moderna», para além de terem contribuído para a destruição das principais fronteiras entre as várias disciplinas artísticas, irão servir também para questionar algumas das principais condições de possibilidade da própria arte moderna (e da conquista da sua mais recente autonomia), mas também para potenciar a criação de uma verdadeira rede de intervenção (política, social, cultural e artística) que começará a desenhar-se no seio das primeiras vanguardas, continuará com os manifestos da arte vienense, seguindo depois pela via radical dos pequenos situacionismos criativos, para vir a “culminar” numa miríade de experiências (umas mais radicais do que outras) que entretanto terão agora que ser enquadradas no contexto da produção contemporânea. Muito haveria a dizer sobre isto, mas reservo esse momento para quando vier a abordar esta temática nos próximos textos. Para uma análise pormenorizada dalguns dos principais aspectos aqui referidos, veja-se por exemplo o livro de Walter Benjamin - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água (1992), em particular o ensaio já acima enunciado, ou seja, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», pp.71-114.

de uma série de territórios artísticos tão explosivos, incertos e perigosos, como radicais, inovadores e interactivos (onde se recombiniariam agora algumas das mais variadas e inquietantes possibilidades do real e do virtual, da ficção e da vida). Chegados aqui, há no entanto uma questão que talvez seja importante levantar, ou seja, porque é que a arte se terá deixado de interessar por essas antigas categorias estéticas? Ora, isso terá acontecido, muito provavelmente, porque essas velhas categorias estéticas e os seus princípios demasiado programáticos terão deixado de conseguir apreender o espírito inovador de uma época que entretanto estava a emergir aceleradamente, não só sob o efeito das mais variadas reinvenções e «requisições técnicas»<sup>8</sup>, mas também sob o efeito de outras tantas transformações culturais e artísticas amplamente desenvolvidas em torno do real e do virtual, da ficção e da vida, ou seja, uma série de acontecimentos (inovadores) que fariam justamente com que a arte deixasse de se preocupar apenas com esses velhos conceitos que, para todos os efeitos, se estavam a tornar cada vez mais incapazes de perceber aquilo que se estaria agora a passar à sua volta.

Para podermos clarificar algumas destas questões vejamos, por exemplo, o caso verdadeiramente paradigmático da categoria de «belo», desde sempre associada não só ao «bem», à «verdade» e ao «amor» (desde o *Hípias Maior*, o *Fedro* e o *Banquete* de Platão), mas principalmente à «harmonia», à «proporção», à «ordem», à «medida», ao «absoluto» e à produção e perfeição das formas (neste caso, desde sempre associadas à *Poética*, à *Retórica* e à *Ética* de Aristóteles), ou seja, uma série de características que haveriam de exercer uma profunda influência sobre a Idade Média, o Renascimento e o século XVII (a chamada influência Neoplatónica), funcionando assim, para todos os efeitos, como uma espécie de guias ou de categorias demasiado sólidas, seguras e

---

<sup>8</sup> Heidegger irá de forma central e profunda analisar a inquietante questão da técnica, não só em *La question de la Technique* de 1953, mas também em *Língua de Tradição e Língua Técnica* de 1962, tentando assim expor o essencial daquilo que ele considera ser o lugar e o papel da técnica na chamada experiência moderna, assim como descobrir o processo de revelação da sua própria essência e o «carácter verdadeiramente irresistível do seu domínio ilimitado», tal como se pode depreender das suas palavras quando este escreve: «O grito de alarme, lançado frequentemente até à pouco, a saber, que o percurso da técnica deve ser dominado, o seu ímpeto sempre mais forte para novas possibilidades de desenvolvimento submetido ao controlo – esse grito testemunha por si só a expressão que se espalha. Ignora que se exprime na técnica uma exigência de que o homem não pode impedir o cumprimento, que pode ainda menos ver e dominar. Entretanto – e sobretudo isso é significativo –, estes gritos de alarme calam-se cada vez mais, o que não quer dizer que o homem controla seguramente a técnica. O silêncio traduz muito mais o facto de que face à técnica o homem se vê reduzido à perplexidade e à impotência, quer dizer, à necessidade de se conformar, pura e simplesmente – explícita ou implicitamente – ao carácter irresistível da sua dominação tecnológica». Heidegger, Martin - *Língua de Tradição e Língua Técnica*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), pp.7-30. Heidegger, Martin – “La question de la technique”, in *Essais e Conférences*, Paris, Gallimard (1958). A questão altamente problemática da técnica e das suas mais variadas ligações será precisamente um dos temas a que nos dedicaremos num dos próximos capítulos desta investigação.

absolutas que só seriam verdadeiramente “revistas” sob a batuta desse grande senhor chamado Kant, que na sua «*Crítica da Faculdade do Juízo*» irá fazer, não só uma espécie de introdução à estética moderna<sup>9</sup>, mas acima de tudo desenvolver alguns dos *princípios* fundamentais daquilo que ficou sobejamente conhecido como a *Estética de Kant* (que entretanto será objecto das mais variadas teses e considerações)<sup>10</sup>. Huisman diz-nos, por exemplo, que «uma obra destas, é ainda mais importante pelas perspectivas e problemas que levanta do que pelas soluções que parece encerrar», para continuar a dizer-nos um pouco mais à frente que «Em si mesma, esta obra, não é mais do que uma sequência de *prolegómenos* para uma estética futura. Todo o futuro da Estética já se encontra latente na sua «*Crítica do Juízo*»: não só Fichte ou Hegel, mas também Schiller ou Schelling, a poética de Richter ou a ironia de Schelegel, assim como a *teoria do jogo* de Darwin e Spencer, a ideia de *ilusão* de Lange ou a do *dia de festa* de Groos, e até as «teorias dos Parnasianos da arte pela arte», a teoria do embuste da arte de Paulhan, a teoria da intuição de Croce, sem esquecer o estetismo de Baudelaire, de Flaubert, e de tantos outros escritores e artistas que parecem *encontrar a sua origem histórica ou teórica nas sólidas distinções da famosa Analítica do Belo*»<sup>11</sup>. De resto todo este doloroso processo desde os gregos até à estética moderna, mais não parece ter feito do que confirmar claramente esse «prometeico» desejo de resistência da «beleza» e da «arte», considerados durante muito tempo como uma espécie de guias seguros, mas que

---

<sup>9</sup> Já agora convém apenas salientar que a palavra «Estética» só apareceu no século XVIII, mais precisamente em 1750, pela mão de Baumgarten (1714-1762), e ainda assim, num primeiro momento, que é aliás o momento do seu sentido primordial começou apenas por designar a *sensibilidade* (etimologicamente *aisthesis*), que quer dizer em grego precisamente *sensibilidade*, tendo depois adquirido o duplo significado de conhecimento sensível (percepção), e de aspecto sensível da nossa afectividade» (Obra Cit. p.9). Num outro sentido, talvez um pouco mais actual, todos nós sabemos que entretanto ela foi adquirindo as mais variadas reconfigurações e deslocações conceptuais (consoante se tratasse de uma corrente estética mais ou menos «positivista», «idealista», «crítica» ou «libertária», etc), o que denota uma vez mais a sua grande vitalidade e capacidade de reinvenção, e não tanto a «decadência» que alguns autores tanto gostam de apregoar. Para uma análise mais detalhada de muitos destes e doutros aspectos veja-se, por exemplo, entre outras a *História da Estética*, Editorial Estampa, 1995, da autoria de Raymond Bayer, ou ainda, Baumgarten, A.G, Kant, I. *Il battesimo dell'estetica*, Leonardo Amoroso (ed.), Pisa, Edizioni ETS (1993).

<sup>10</sup> Para uma análise aprofundada da Estética de Kant veja-se, por exemplo, para além da sua própria obra «*Crítica da Faculdade do Juízo*» (já citada anteriormente neste texto), também algumas pertinentes considerações feitas em livros tão diferentes como: *L'Esthétique*, Presses Universitaires de France (1994), de Huisman, Denis (1997), pp.31-50; Teresa Cruz, Maria – *Investigações sobre a Modernidade Estética. Sobre Arte, Estética e Técnica*, Lisboa, Biblioteca da FCSH da Universidade Nova de Lisboa (1998), pp. 223-315, ou ainda o ensaio «O Belo, a verdade e a ultrapassagem da Filosofia Transcendental», de Joseph Margolis, em «*Que Valores para este Tempo*», Lisboa, Gradiva/Fundação Calouste Gulbenkian (2007), pp.205-227; De Duve Thierry – *Kant after Duchamp*, Cambridge, MA, MIT Press (1996), ou ainda Immanuel Kant – *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, Cambridge, University Press, 2000.

<sup>11</sup> Huisman, Denis (Ob. Cit.p. 41), mas também C. Schuwer, *Révue de philosophie*, de Maio de 1932, p.367 («Les principes de l'esthétique de Kant»), p.367.

a partir do século XIX (agora de forma mais acentuada) começariam a sofrer os mais duros golpes ou os mais fortes abalos (desde os Gregos), sinal claro de que já ninguém se revia, nem nesses, nem em muitos outros conceitos anteriormente enunciados como verdadeiros guias seguros (tal como referiu Hegel depois de Kant quando anunciou a «morte da arte»), sob pena de não perceberem exactamente aquilo que se estava agora a passar à sua volta, ou seja, sob pena de se estarem a enganar a eles próprios.

Portanto, a partir daqui, nada mais nos restaria senão assistir à falência generalizada da maioria dessas categorias ou ao seu vertiginoso colapso, tal como já tínhamos assistido à falência ou à «crise» de muitas outras categorias (tivemos, aliás, a oportunidade de referir algumas dessas falências no texto relativo à «crise generalizada dos fundamentos» da experiência moderna), mas por outro lado, também começámos a ter o grande privilégio de poder assistir à reinvenção de muitas outras «imagens»<sup>12</sup>. Por isso, na prática, essas antigas categorias, não só deixariam de ser pertinentes, como também deixariam de conseguir apreender o espírito de uma nova época que ficará justamente conhecida para a história como a época da «civilização das imagens» (isto para recorrermos a uma expressão ainda agora citada a partir de uma passagem de Maria Teresa Cruz), ou seja, todas estas categorias viriam a tornar-se demasiado incapazes de se dar conta daquilo que efectivamente estava a acontecer à sua volta, ficando assim impedidas de reestruturar e de reorganizar as múltiplas e variadas direcções que a arte começava agora a querer tomar (fortemente associadas à plasticidade da imagem e às suas mais variadas formas de reprodutibilidade técnica do real), o que explicará algumas das principais razões da sua verdadeira falência conceptual e da falência de todos os grandes modelos teóricos encarados com pretensões de explicação absoluta da

---

<sup>12</sup> Sobre a inquietante problemática das «imagens», Maria Teresa Cruz diz-nos num texto chamado precisamente «*Da vida das imagens*» que «Nesta nova era, é a vida que as imagens perseguem e não a aparência das coisas ou a certificação da sua forma. Aliás, elas terão perdido, a esse respeito, o poder de que estavam investidas quer pela metafísica, quer pela teologia e, ainda, pelo pensamento da representação: o de serem cópias ou signos credíveis de algo. Foi sobre esse poder que se edificou, na verdade, o que podemos chamar uma «civilização das imagens». Neste sentido, a «civilização das imagens» precede a modernidade e não o inverso. Com efeito, é a tradição metafísica e teológica que associa especificamente o mundo dos homens, das suas crenças e das suas práticas, a um mundo de imagens, sombras e reflexos. Esta associação produz uma secundidade do mundo dos homens, mas, também, o fundamento da sua ligação ao ser, a Deus e à verdade. Tal é a «civilização das imagens»: aquela em que a imagem distingue o que é especificamente humano, daquilo que o transcende, funcionando como o operador fundamental da relação entre ambos os planos». Teresa Cruz, Maria - «*Da vida das Imagens*», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 31 (Lisboa, Relógio D'Água). Esta alargada questão da «civilização das imagens» e das suas mais variadas problemáticas (amplamente estudada neste e noutros textos da autora) também virá a ser objecto da nossa reflexão, não tanto neste capítulo, mas no capítulo II deste trabalho, denominado precisamente de «A Plasticidade das Imagens contemporâneas».

realidade (como já tivemos a oportunidade de analisar no texto anterior). No fundo, esta crise generalizada das antigas categorias estéticas, mais não fará do que contribuir, quer para a emergência e expansão das mais variadas práticas artísticas (agora mais elásticas, plásticas, flutuantes e flexíveis), quer também para à emergência e proliferação da tal «civilização das imagens» de que nos fala o texto anterior de Maria Teresa Cruz, e ainda para o aparecimento de muitas outras correntes estéticas, de que destacaríamos, em traços muito gerais, e apenas a título de exemplo, a «estética positivista»<sup>13</sup>, a «estética subjectiva»<sup>14</sup>, mas também a «estética crítica» e a «estética libertária», não só pela importância que tiveram em relação aos efeitos que ainda hoje se fazem sentir no contexto duma boa parte da produção contemporânea, mas também pela sua importância em relação aos mecanismos de construção e «reinvenção de um nova sensibilidade», não só ligada à «estética da vida e da acção» (aos *happenings*, às *performances* e aos mais variados *fluxus* criativos), mas também à chamada «estética dos media digitais» (sobre a qual também nos iremos debruçar ao longo desta investigação).

Apesar do carácter demasiado redutor e convencional da maioria das classificações, a verdade é que nos pareceu útil e possível, neste caso concreto, distinguir pelo menos estas quatro grandes correntes estéticas «pós-kantianas», isto a crer não só em Dennis Huisman, mas também em Croce, pelo menos para podermos ficar com uma ideia (mesmo que breve) das suas principais linhas de orientação temática e argumentativa, e da influência que vieram a exercer sobre algumas das

---

<sup>13</sup> Duma forma muito resumida, diríamos apenas que as estéticas positivistas, tal como o próprio nome indica «pretendiam usar métodos tão rigorosos como o das próprias ciências exactas», daí terem sido apelidadas também como «estética de laboratório», «estética experimental», ou até como «estética científica». Os seus verdadeiros interesses «estariam relacionados com a descoberta de grandes princípios, tais como os de «limiar estético do crescimento», o da «unidade na variedade», o da «ausência de contradição», o da «clareza», o da «livre associação», o do «contraste» (...), sempre com a ajuda de métodos científicos apropriados, tentando assim desenvolver aquilo que viria a ser conhecido e desenvolvido como uma verdadeira «ciência da arte» com as suas mais variadas aplicações, não só associadas ao campo da ciência “pura e dura”, mas também ao campo da linguística», e das ciências da comunicação e da informação (quer sob a influência tutelar de Panofsky, e de Benedetto Croce, quer de muitos outros autores). Huisman, Denis (1997), Ob. Cit. pp.53-57.

<sup>14</sup> Em traços muito gerais, diríamos também que «as estéticas idealistas se afirmaram em função de uma espécie de transcendência da subjectividade, virando-se assim muito mais para a filosofia do que propriamente para os métodos das ciências exactas, tentando deste modo compreender alguns dos muitos fenómenos da criação, da contemplação e da interpretação da arte e da vida. Para isso, recorrem não só à intuição, ao estudo do essencial e ao método reflexivo, mas também ao aproveitamento das suas mais variadas significações, sem precisarem, contudo, de passar automaticamente pelas grelhas de interpretação ou de descodificação de qualquer uma das ciências exactas acima enunciadas (...)), e ainda assim acreditando, para todos os efeitos, na extraordinária «fluidez deslizante da música do pensamento», e na sua capacidade de «dilatação permanente da nossa percepção das coisas». Huisman, Denis (1997), Ob. Cit. pp. 58-62.



teorias e práticas contemporâneas<sup>15</sup>. Isto porque, tal como dizia Paul Souriau na sua *Théorie de l'invention*, para entender ou inventar o que quer que seja «temos de procurar, não só ao lado, mas também em todo o lado», ou seja, apesar de todas as grandes transformações, e por mais variadas e intensas que elas tenham sido, que sejam ou que ainda venham a ser, a verdade é que, pelo menos por enquanto, este ainda parece continuar a ser o espírito inquietante daqueles que não desistem de procurar, tal é ainda o espírito do «homem nervoso» da sociedade contemporânea, desse que não pára porque não pode parar, desse que não pára porque não se pode desligar, sob pena de não poder continuar a viver, pois tal como dizia Delacroix «há sempre alguma coisa que nos parece querer apertar a garganta» (há sempre qualquer coisa que nos parece sufocar).

Partindo deste princípio básico, debruçar-nos-emos um pouco mais sobre os traços destas duas últimas linhas teóricas, a saber, as chamadas «estéticas críticas», e «estéticas libertárias», não por nos parecerem as mais fortes (isto da estética e da arte não é só uma questão de força ou de jeito), mas pela influência que parecem ter exercido ou ainda continuar a exercer sobre algumas das retóricas e das práticas da produção contemporânea (agora, naturalmente, sob o efeito das suas mais variadas designações, talvez mais inquietantes e interactivas como aquelas que se desencadeiam em torno do uso criativo das tecnologias digitais e das suas mais variadas ligações). Nesta perspectiva, diríamos apenas, tal como Musil; «Início ou fim do individualismo?». Início ou fim da Arte? «Isso pouco importa a Ulrich. Apenas se deverá salvar tudo aquilo que ainda valha a pena». Estas notas de Robert Musil sobre o seu herói de *L'Homme sans qualités*, podiam funcionar como uma boa introdução aplicada ao espírito geral das estéticas críticas, preocupadas neste caso, não só com o desaparecimento do indivíduo (do humano), mas também com as ameaças de um novo desaparecimento da arte (depois desta já ter sido ameaçada tantas vezes depois do inquietante anúncio vaticinado por Hegel), ou seja, tal como o humano também a arte parece estar sempre a ser ameaçada de desaparecimento e de morte. É, aliás, sobre

---

<sup>15</sup> «Na realidade, um dos efeitos da Estética moderna é o de transformar as categorias da poética (tradicionalmente relacionadas com a *téchne*) em categorias da subjectividade, marcadas, para além do mais, por uma enorme abertura conceptual: o génio, a sensibilidade, o talento ou mais recentemente a criatividade. Desde então, o artista moderno viveu sempre uma relação especialmente tensional com as regras do fazer, a técnica, a academia, a aprendizagem e a escola (...). Para Baudelaire, este estado e este *ethos* são condições para o experienciar do mundo, como deixar-se afectar pelo presente, e por todos os detalhes em que este ainda se exprime», diz-nos ainda Maria Teresa Cruz a propósito desta estética moderna, e da sua enorme influência sobre o futuro da experiência contemporânea. Baudelaire, Charles – *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Vega/Passagens (1993), pp.78-79 (passagem do posfácio escrito por Maria Teresa Cruz).

alguns destes sintomas que ela ainda hoje se continua a expandir, não porque já tenha realizado o seu destino de se confundir plenamente com a vida (a vida, essa, está sempre em movimento, não pára de mudar), mas porque a «racionalidade saída de Platão e depois das Luzes (de Kant, de Hegel e de Comte, e de tantos outros autores) parece continuar a estender-se aos mais variados domínios e a assumir muitas outras formas (apesar das suas sucessivas crises e falhanços), isto apesar de já terem sido expulsos todos os vestígios da sua antiga transcendência» (Huisman, 1997: 62-63).

Nesta perspectiva, tentar-se-á assim «criticar» não só a dimensão negadora, crítica (crítica da crítica da própria crítica) e utópica da arte e de todas as suas mais variadas imagens, no sentido de combater os excessos da nova «mercantilização das obras, das pessoas e das coisas» (contra o «paraíso da sociedade de consumo»), mas também no sentido de encontrar alternativas ou saídas que nos permitam relançar novas formas de responsabilidade e de sensibilidade («reinvenção da sensibilidade»), face aos horrorosos massacres cometidos contra a humanidade (de que os campos de concentração nazi são apenas um exemplo, talvez o maior, o mais bárbaro e ainda o mais horrível). Sobre a inquietante realidade deste problema (tão real e doloroso que jamais pode ser esquecido), Adorno diz-nos, no final de um ensaio escrito em 1949 e publicado em 1951, quando fala da arte e da cultura depois de *Auschwitz* que: «Mesmo a consciência mais radical do desastre ameaça degenerar em conversa fiada. A crítica da arte e da cultura vê-se confrontada com o último grau da dialéctica entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de *Auschwitz* é bárbaro, e este facto afecta até o conhecimento que explica porque razão se tornou hoje impossível escrever poemas» (Adorno, 1955: 23)<sup>16</sup>.

A partir daqui as vozes nunca mais se calariam, ou seja, sabemos que estas palavras vieram a causar uma verdadeira tempestade de reacções (das mais radicais às mais moderadas), nomeadamente da parte de Enzensberger, que terá escrito em 1959 um enorme *dossier* de reacções sobre o sentido último e primeiro destas polémicas palavras de Adorno. O que levou, muito mais tarde, Giorgio Agamben a escrever num livro recente (de 1998), o seguinte: «Que *Auschwitz* tenha sido um fenómeno único pelo menos em relação ao passado, quanto ao que o futuro nos reserva só podemos ter a esperança de continuar a esperar (...). Mas porquê indizível? Porquê conferir ao

---

<sup>16</sup>Adorno, Theodor W. (1955) – *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 23 (original, *Prismen*, Frankfurt am Main).

extermínio o prestígio da mística?» (Agamben, 1998: 29-30)<sup>17</sup>. Sabemos que as reacções se sucederam vertiginosamente a cair sobre as palavras de Adorno, mas sabemos também que dez anos depois de as ter escrito (agora em 1966), Adorno voltará a escrever sobre o assunto, para fazer uma nova correcção, desta vez com menos «ambiguidades e agora integrada coerentemente num edifício teórico que encontrará finalmente a sua forma “acabada” e que, por isso, torna as suas sucessivas afirmações, agora, muito mais claras», ao escrever que «O perene sofrimento tem tanto direito à expressão como tem o torturado de gritar; é por isso que talvez tenha sido falso afirmar que depois de *Auschwitz* já não seja possível escrever poemas» (Adorno, 1973: 284)<sup>18</sup>. De facto «não se pode compreender esta «teoria crítica» em geral, denominada também como Escola de Francoforte, sem as situar no horroroso contexto histórico dos campos de concentração (conhecidos também como verdadeiros campos de morte), mas também no contexto político da bipartição do mundo em dois blocos ideológicos principais», diz-nos ainda Huisman. Por isso, a partir daqui, a arte parece não ter outra alternativa que não seja precisamente a de forjar uma complexa rede de estruturas capazes de accionar as mais variadas acções (*performances*, *happenings*, instalações, montagens, manifestos, poemas, vídeos, etc), tendentes não só a combater as mais variadas formas de totalitarismo e de repressão, mas também a lutar desenfreadamente pela conquista radical dessa tal «liberdade livre» da arte de que tanto nos fala Rimbaud.

Não que ele ainda acreditasse nas razões que levam a maioria dos homens a procurar o «melhor dos mundos possíveis (Huxley e Orwell), mas porque sabia, tal como Herbert Marcuse tinha confessado ao seu amigo Michel de Certeau: «Lessing dizia que o grito extremo não podia ser representado na arte. É verdade. *Auschwitz* não pode ser representado. Não existem outras palavras para isso. Resta-nos apenas fazer com que o grito esteja sempre presente não só na arte como na vida». Ou então pegando ainda nas palavras de W. Benjamin quando este respondeu a alguém que lhe terá perguntado: «se esta luta criativa desesperada não estaria condenada à simples inacção?». Bem, terá dito ele ao seu interlocutor; «É apenas por causa daqueles que se encontram sem esperança que a esperança nos é dada». Para concluir esta ideia diríamos apenas que alguns dos principais representantes desta «estética crítica» terão sido não só Benjamin, Adorno, Herbert Marcuse, mas também pelo prolongamento das suas mais variadas criações,

---

<sup>17</sup> Agamben, Giorgio – *Quel che resta di Auschwitz*, Turim, Bolati Boringhieri (1998), pp.29-30.

<sup>18</sup> Adorno, Theodor W. (1973) – *Dialectique negative*, Paris, Payot (1978), p. 284 (orig. *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp).

Kafka, Beckett, Schonberg, mas ainda Celan na poesia ou Joseph Beuys, Hans Haacke, A.R. Penck ou Georg Baselitz nas Artes Plásticas, e quem sabe também Virilio, Baudrillard, estes últimos casos em relação a outras formas de “totalitarismo”, como o chamado «totalitarismo da sociedade de consumo», isto para não referirmos muitos outros autores de muitas outras áreas, naturalmente. Quanto às chamadas «estéticas libertárias», nada mais haverá a dizer senão que estas também irão estar seriamente interessadas em fazer «saltar o gargalo da subjectividade, libertando o desejo que abre a dança dos possíveis infinitos da imaginação e da criatividade» (contra todas as formas possíveis e imaginárias de repressão), trabalhando assim sobre a poética afirmativa do «desejo» e da experiência do imaginário da liberdade (da liberdade do imaginário da experiência).

Não sei se na tentativa de «prolongar esteticamente o mundo», mas pelo menos na tentativa de expandir, deslocar e potenciar algumas das suas mais variadas imagens (em nome da liberdade e da plasticidade criativa), quase como se ainda acreditassem no princípio deveras radical da reinvenção permanente das suas mais variadas «formas de vida», agora trabalhadas como se fossem apenas uma espécie de plasticina. Nota-se, por isso, que esta nova forma de deslocação da arte requer não só uma verdadeira expansão do seu conceito, mas muito especialmente das suas práticas. Por outro lado, aquele sentimento de uma espécie de “esgotamento teórico” baseado em autores que apesar de tudo nunca deixariam verdadeiramente de teorizar (estaremos nós a falar das múltiplas aporias da arte?), ou pelo menos de veicular as mais variadas ideias sobre esta temática, tal como nos dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari, no seu famoso *Anti-Édipo*, quando escrevem a propósito de muitas destas questões: «É isto o estilo ou antes a ausência de estilo (é isto a arte ou é a arte a sua própria ausência), a assintaxia, a agramaticidade: momento em que a linguagem deixa de se conseguir definir pelo que ela própria diz ou pelo que ela não consegue dizer, ainda menos pelo que a faz correr, saltar, fluir e eclodir – o desejo. A literatura (e a arte) é tal e qual como a esquizofrenia: um processo e não um fim, uma produção e não uma simples expressão»<sup>19</sup>. Há, portanto aqui, uma feroz

---

<sup>19</sup> Podíamos ainda falar dos trabalhos de John Cage, das posições do *Living Theatre*, ou ainda do teatro de Sarah Kane, mas também dos trabalhos de Francis Bacon, e da sua «lógica das sensações corporais», tão bem trabalhadas por Deleuze em «*Logique de la sensation*», tal como podíamos falar de muitos outros autores que exploraram até à exaustão esta inquietante lógica do «desejo» e das sensações corporais. Não nos iremos alongar demasiado sobre estas considerações na medida em que pretendemos abordar muitas destas questões no quarto Capítulo deste trabalho, dedicado precisamente ao tema do corpo e dos seus mais variados desejos e sensações (a começar pelos inquietantes trabalhos de Stelarc, Abramovic, Vanessa Beecroft, Orlan, etc, etc).

necessidade de transformar a linguagem na sua própria ausência, quase como se ela se apresentasse como verdadeiramente «caduca» (ou, pelo menos, o seu pesado aparelho interpretativo), perseguindo assim esta urgência de testemunhar os jogos (altamente exploratórios das actuais estéticas da mediação, sedução, simulação, colaboração e interacção tão próprios das actuais estéticas dos media digitais) pelos quais hoje em dia tudo se parece verdadeiramente processar<sup>20</sup>. Nesta perspectiva, penso que já terá dado para perceber que não é possível fixar o sentido de tudo aquilo que surge em matéria de estética ou de arte ou de linguagem ou de experiência ou do que quer que seja (neste aspecto, como em muitos outros, demonstramos aqui uma vez mais a nossa grande humildade), ou seja, de facto não vale a pena tentarmos prever o que quer que seja, muito menos ainda prever o futuro da estética ou a estética do futuro. Sabemos por isso mesmo, o que é já um bom princípio, que tentaremos lutar apenas por tudo aquilo que ainda se processe no sentido de nos fazer «aumentar a vida», a nossa e a dos outros ou que simplesmente nos ajude a pensar e a fazer «existir melhor», sejam eles (pessoas, sensações, corpos, imagens, ideias, obras, pensamentos, poemas, relações ou outra coisa qualquer). Aliás, qualquer coisa deve servir, hoje em dia, para nos ajudar a pensar sobre tudo aquilo que verdadeiramente está a acontecer à nossa volta. Enfim, esta ideia de que tudo continua em aberto, é por si só uma das melhores ideias possíveis sobre a estética, sobre a arte, como também sobre a vida.

Para reforçar algumas das ideias já aqui defendidas, diríamos apenas que estas «crises» foram determinantes não só porque permitiram deslocar (conceito fundamental deste texto) o local espacial e teórico onde a arte normalmente tinha o hábito de se fazer representar (pulverizando assim todas as suas antigas fronteiras), mas também alargar os seus territórios para muitos outros campos de intervenção. Nesta perspectiva, também as estéticas se deslocalizaram nas mais variadas direcções, ou seja, de uma estética dogmática e metafísica ou pré-kantina (dos gregos ao século XVII) passaríamos para uma verdadeira estética moderna (estética de Kant). Da estética Kantiana («livre», «subjectiva», «desinteressada», «futurista», etc) passaríamos para uma estética da «dissolução da própria ideia de obra de arte» defendida por Hegel. Da estética de Hegel passaríamos para as estéticas «positivistas», e destas para as mais variadas «estéticas

---

<sup>20</sup> Neste momento, não iremos tecer grandes considerações sobre a chamada «*estética dos media*», e as suas mais variadas ligações tecnológicas. Deixaremos esta temática para uma próxima ocasião, onde pretendemos abordar algumas destas problemáticas, nomeadamente no ponto 1.1.4 deste primeiro Capítulo da tese, todo ele dedicado justamente às questões da técnica e da virtualização dalgumas das suas mais variadas ligações (poéticas, plásticas, eróticas...).

subjectivas», «críticas», «libertárias», «participativas», «relacionais», etc. Destas passaríamos ainda para as mais variadas estéticas da mediação, sedução, simulação, interacção (Donna Harway, Igor Stromajer, Jeffrey Shaw, Peter Weibel, Edmund Couchot, Lev Manovich, etc), com os seus mais variados efeitos mediáticos, intimistas, interactivos, digitais, virtuais (altamente potenciados pelo uso e abuso criativo das mais variadas tecnologias digitais). No fundo, isto significa que estamos tão só a viver no centro do processo altamente descentrado desta espécie de estetização generalizada da experiência (fruto das últimas transformações técnicas, estéticas e artísticas, mas também daquelas que ainda se encontram agora em curso), o que exige de cada um de nós a sua urgente participação, sob pena de não estarmos a conseguir "dialogar" com o tempo (*cybertempo*), e com o espaço (*ciberespaço*) onde fomos habituados a viver, aí onde somos permanentemente convocados a reinventar, a participar e a colaborar com as mais variadas linguagens (próprias da estética colaborativa dos actuais media digitais).

Ou seja, viveríamos assim mergulhados no centro destas mais variadas transformações estéticas e artísticas, agora quase todas agenciadas sob o efeito dispersivo e colaborativo das actuais tecnologias digitais e das suas múltiplas ligações (no âmbito daquilo a que alguns autores chamariam de globalização da arte e da vida). Sinal claro de que tudo continua em aberto, e nós ansiosos por aqui continuar a viver (sem medo, desejosos e com muita vontade de aprender). Aliás, já dizia alguém de quem não me lembro exactamente o nome: «só pelo efeito da plasticidade e das bifurcações é que a vida realmente se transforma». Por isso, é a partir desta paixão pela transformação da vida, não pela «vida das formas que já se não formam» (Baudrillard), mas pelas mais recentes e variadas «formas de vida» que agora formam e deformam (plasticidade das formas) os mais inquietantes sintomas<sup>21</sup> do chamado nosso tempo, que continuaremos a pensar e a sentir, não só os efeitos reticulares das tecnologias digitais, mas também os efeitos eróticos (estética da sedução e da intimidade) das suas mais

---

<sup>21</sup> Slavoj Zizek, diz-nos no seu Livro «Bem-vindo ao deserto de real», citando a propósito do tema dos sintomas uma passagem de Eric Santner (num documento ainda não publicado segundo uma nota de rodapé do próprio autor) que «Os sintomas gravam não só as tentativas revolucionárias passadas que fracassaram como, mais modestamente, os *falhanços* para *responder* aos apelos da acção ou até à empatia por aqueles cujo sofrimento pertence de certo modo à forma de vida da qual cada um de nós faz parte. Ocupam, por isso, o lugar de qualquer coisa que está lá, que insiste na nossa vida, apesar de não ter ainda adquirido uma plena e completa consistência ontológica. Num certo sentido, os sintomas são, por conseguinte, arquivos virtuais de *vazios* (ou talvez, e mais correctamente, formas de defesa contra esses vazios), que persistem não só na experiência da história (mas também na presente experiência de cada um de nós)». Zizek, Slavoj (2002) – *Bem-vindo ao deserto de real*, Lisboa, Relógio D'Água (2006), p. 39.

variadas ligações. Entretanto, para retomarmos uma das ideias anteriormente enunciadas diríamos ainda que aquela espécie de «esgotamento teórico» ou «falência generalizada» dos mais variados processos de constituição da chamada «experiência moderna» e dos efeitos que entretanto ela terá vindo a provocar sobre alguns dos principais discursos e práticas da estética e das artes contemporâneas (depois das suas mais variadas transformações técnicas), não nos deve deixar demasiado preocupados (leia-se inactivos). Aliás, algumas das principais preocupações acerca da «falência» ou do «esgotamento» da estética ou da «crise da arte» têm sido amplamente estudadas pelos mais variados autores contemporâneos.

É verdade que esses diagnósticos resultam, muitas vezes, duma inquietante confusão estabelecida entre os discursos elaborados sobre a arte e a arte em si ou sobre as suas práticas. Por exemplo para Jean-Marie Schaeffer a «crise da arte mais não seria do que a crise do próprio discurso de legitimação da arte» dir-nos-ia em *L'Art de l'Âge Moderne*, facto que obrigou, aliás, a crítica a repensar-se a si própria (sob pena de ter que deixar de existir enquanto crítica de arte). Por outro lado, a arte parece não poder passar sem uma qualquer “justificação” filosófica (o que não significa que haja um fundamento teórico para o juízo estético), tal como nos mostra Thierry de Duve num livro intitulado precisamente - *Au Nom de L'Art*, e juntando agora a estas ideias todos aqueles desafios que desde as vanguardas do início do século puseram a estética e a arte a medir forças com muitos outros campos ou domínios de acção, a verdade é que, daí para cá, fomos assistindo ao ressurgimento vertiginoso duma nova série de propostas, naquilo que elas podiam oferecer de melhor, em termos de abertura e de pluralidade conceptual e artística, tal como se pode verificar pela multiplicação generalizada dos mais inquietantes e variados traços e sintomas. Nalguns casos, aliás, reactivou-se não só a noção de «sublime», mas também o próprio discurso crítico de que ele faz parte, tal como se constata, por exemplo, no livro já citado de Thierry de Duve dedicado precisamente à especificidade da arte moderna, antes e depois de Duchamp. Segundo este autor, Kant teria sido o primeiro a enunciar a verdade da arte moderna, segundo a qual a «arte não tem qualquer conteúdo de verdade», perdendo assim todo o seu conteúdo essencialista resumido na frase – «O que é a arte?», e que terá sido um dos principais motivos de todas as teorias especulativas da arte. Aliás, num texto célebre Nelson Goodman já tinha proposto que se substituísse a questão anterior por uma outra completamente diferente, neste caso, a saber; «Quando é que há arte?». Esta terá sido uma das questões que entretanto mais nos ajudou a compreender aquilo a que nenhuma

teoria especulativa da arte conseguiria dar resposta, ou seja, a possibilidade de em certos contextos e em determinados momentos, certos “objectos” ou “acções” (percepcionados noutros contextos como não-artísticos), como por exemplo o urinol de Duchamp, poderem de facto vir a funcionar como “obras de arte”. Isto significa que, na prática, a saída do moderno consistiria precisamente no abandono de toda e qualquer pretensão em definir a essência da arte ou da estética. Aliás, essa saída do moderno irá permitir reclamar precisamente aquilo a que os lógicos chamariam de «definição ostensiva», ou seja, «ISTO É ARTE!». É a partir daqui que decorre a famosa conclusão que irá percorrer o espírito da maioria das grandes convulsões artísticas de todo o Século XX, ou seja, «a arte é tudo aquilo a que chamo arte», e que se virá a transformar na não menos célebre frase de Joseph Beuys «todos podem ser artistas». Por isso, se «arte é tudo aquilo a que chamo arte», e se «todos nós podemos ser artistas» (Beuys), nada mais haveria a esperar que não fosse o de seguirmos o raciocínio lógico dessa constatação, e assim concluir, então «Faz o que quiseses que isso será arte» (eis a fórmula imperativa que se tornou marca, não só do modernismo e de todos os “pós-modernismos”, mas também ainda do contemporâneo).

No fundo, faças o que fizeres isso pode vir a ser considerado arte. Aqui entraria, naturalmente, uma outra questão não menos importante e que é a seguinte: isto ou aquilo só será considerado arte se estiverem reunidas determinadas condições ou factores “obra/extra obra” (aqui entraríamos ainda num esquema ou num jogo de “verdade e mentira” extremamente perigoso, controverso e cheio de *nuances* que tem conduzido também a um dos mais acesos debates dentro e fora da *instituição arte*). Uma vez mais, na prática, esta divisão permitiu acentuar não só uma série de rupturas ou de crises contra todos os modelos normativos e racionalistas herdados ainda do século XVIII (tal como acabariam por ser estudados, quer por Hans Belting no seu famoso livro sobre «o fim da arte»<sup>22</sup>, quer ainda por Arthur Danto, no seu livro «após o fim de toda e qualquer narrativa da arte»<sup>23</sup>, agindo ambos assim contra todo e qualquer entendimento universal da arte), mas também para o inevitável alargamento da arte em relação aos mais variados campos ou domínios de intervenção, quase como se agora

---

<sup>22</sup> Belting, Hans (1983) – *L’histoire de l’art est-elle finie?* Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989 (ed. Or. *Das Ende der Kunstgeschichte?*), Munich, Deutscher Kunstverlag (1983).

<sup>23</sup> Danto Arthur - *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton (1998). Para uma análise aprofundada dalgumas destas questões vejam-se ainda os livros já acima enunciados de Jean-Marie Schaeffer - *L’art de l’âge modern, L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIII<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (1992), e o de Thierry de Duve - *Au Nom de L’Art*. Paris, Ed. Minuit (1989).



«tudo fosse verdadeiramente possível», pese embora o facto de, tal como nos diz Rüdiger Bubner «Espera-se de tal modo ser chocado, que os choques parecem ter-se esvaziado pouco a pouco de todo o incitamento fecundo». Torna-se assim fácil de perceber as razões pelas quais, entretanto, se tornou tão difícil falar de arte ou de estéticas contemporâneas. De qualquer forma, o facto de continuarmos a tentar fazê-lo, parece ser um sinal claro de que já nos libertámos dos antigos dogmas da «metafísica do belo», de «gosto» e da racionalidade demasiado estável das «formas», encontrando-nos agora finalmente libertos para constatar que essa crise das antigas categorias estéticas (e de muitas outras categorias modernas), mais não fizeram do que nos conduzir ao princípio da criação permanente (assente na plasticidade e na mobilidade generalizada das imagens), mas também ao princípio da permanente criação das mais variadas ligações (políticas, técnicas, estéticas, científicas, poéticas, eróticas e humanas) sobre as quais assentam alguns dos muitos processos criativos da produção contemporânea.

É, aliás, nesta perspectiva que Mario Perniola nos diz na sua *Estética do Século XX*, entre muitos outros aspectos, que são precisamente estas mais variadas ligações que nos permitem «constituir a tal recusa da linguagem positiva e servil da economia e da lógica, esta que é livre de intenções utilitárias e programáticas, podendo assim ser entendida como a linguagem da «perversão» e do «sacrifício» das palavras. Esta é a poesia que destrói as coisas que nomeia e permite entrar num território novo e desconhecido, no não-saber; ela que é afim dos estados de menoridade; um laço subtil liga-a às mais variadas manifestações do negativo lógico (o não-senso, a antinomia), moral (o mal), económico (a perda, o luxo, o dispêndio), jurídico (o crime), psicológico (a infância, a loucura), físico (a vida/a morte). Os ensaios que integram o volume *La littérature et le mal* dedicados a diversos poetas e escritores observados sob este ponto de vista exemplar, mostram o significado arrepiante dos destinos daqueles que se viram realizados apenas sob o signo deste périplo de transgressões»<sup>24</sup>. De facto, sabemos que uma boa parte da arte contemporânea também se continua a renovar e a reinventar precisamente a partir de muitas destas manifestações transgressivas e clandestinas, o que representa bem a intensidade das forças e o carácter interactivo da maioria das suas actuais intervenções (realizadas entre a beleza e a abjecção, a loucura e a violação, o desejo e a perda, o prazer e a dissolução, a liberdade e a repressão, a intimidade e o

---

<sup>24</sup> Perniola, Mario – *L'Estetica del Novecento*, Lologna, Società Editrice il Mulino (1997). Perniola, Mario – *A Estética do Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa (1998), p.181.

clandestino, o crime e a paixão, etc), tal como teremos possibilidade de vir a demonstrar, posteriormente, nos textos dedicados a esta temática. Para já resta-nos apenas concluir que este conjunto alargado de temáticas também fez parte da extraordinária e intensa vida e obra desse aventureiro trio de exploradores do «sentir e da diferença» chamados Bataille, Blanchot e Klossowski, que abriram, percorreram e iluminaram alguns dos mais vastos territórios da «sensibilidade» e da «afectividade» contemporânea, agindo assim contra o «estupor da razão» e da «lógica» demasiado inactiva da história. Um caso exemplar é precisamente o livro de Klossowski chamado *La monnaie vivante*, onde o autor abre e explora algumas das mais inauditas e vertiginosas perspectivas em torno do sentir erótico e sexual (base do futuro «eros tecnológico» desenvolvido em torno das estéticas da sedução e da simulação) interrogando-se assim, obsessivamente, sobre o significado de se considerar o «corpo» não como mercadoria (como é habitual acontecer com as prostitutas), mas como «moeda viva» ou dinheiro, capaz de movimentar os mais variados interesses.

Resumindo e concluindo, diríamos uma vez mais, que toda aquela sucessão de crises (referidas anteriormente) representam bem não só uma espécie de «salto ontológico» em relação ao passado, à medida que foram agindo contra a estabilidade da maioria das forças assentes na servidão da antiga «dialéctica das formas» (sempre demasiado estáveis, fixas e proporcionais), mas representam também um novo «salto tecnológico» em direcção ao futuro (agindo assim em nome da liberdade das mais variadas micro-utopias tecnologicamente criativas). Aliás, já dizia Nietzsche no século XIX que «tudo o que é demasiado fixo pode matar», sinal claro de que este mecanismo transformador da «crise» accionado contra todos os dogmas da antiga «dialéctica da servidão» deve ser encarado como uma espécie de estrutura performativa, não só capaz de por em movimento as mais variadas forças interactivas da arte e da vida (apelando assim ao prazer e à sensibilidade das mais variadas cargas eróticas, agora relacionadas com o «grotesco», o «rude», o «feio», o «nojo» e a «abjecção» do movimento das forças dos mais variados fluidos orgânicos), mas também capaz de ultrapassar e de vencer a estabilidade das velhas forças inactivas da história (quase sempre demasiado incapazes de potenciar e de reinventar novas relações com o tal “novo mundo da arte”. Ora, esta nova libertação em relação a esse passado demasiado estável e seguro (que entretanto se desmoronou), mais não fez do que alertar a nossa consciência para a urgente necessidade de colocarmos em marcha, sempre que dependa de nós, apenas tudo aquilo que possa contribuir para a interacção das forças que se jogam apenas nessa

alargada procura dos caminhos da verdadeira singularidade criativa. Só esta singularidade criativa é que nos pode ajudar a fazer uso e a expandir os efeitos de todas estas transformações (técnicas, estéticas, poéticas, artísticas, afectivas, eróticas, etc), e da incontroada aceleração das suas mais variadas ligações, quase como se só agora pudessemos finalmente realizar a plasticidade (conceito fundamental deste trabalho) dos princípios subjacentes ao pensamento de John Ballard (citado logo no início deste texto) quando este escreve: «Pela primeira vez na história, a humanidade poderá negar a realidade, e substituí-la pela sua própria versão preferida». Sabemos que esta é uma das ideias fundamentais que atravessam uma boa parte das retóricas e das práticas contemporâneas, ou seja, esta ideia micro-utópica de que somos verdadeiramente capazes de transformar não a totalidade do mundo quase sempre demasiado pesado das coisas que nos rodeiam, mas algumas das coisas que fazem parte integrante da suposta leveza desse mundo, a começar, naturalmente, pelo nosso próprio espaço ou pelo espaço que nos foi dado a habitar.

Não é, aliás, por acaso que a maioria das práticas ditas contemporâneas se dedicam, desde há muito tempo a esta parte, a trabalhar minuciosamente sobre algumas das mais inquietantes problemáticas do «espaço», seja este abstracto ou figurativo, bidimensional ou tridimensional, uniforme ou reticular, real ou virtual, sagrado ou ficcional, metafórico ou urbano, pictórico ou social, doméstico ou industrial, poético ou cibernético, jurídico ou mediático, etc., tal como nos diz Maria Teresa Cruz numa passagem deveras elucidativa do livro *As Artes Tecnológicas e a Rede Internet em Portugal* (2009), nomeadamente quando escreve que; «A transformação da experiência, que a modernidade pensava radicalmente no tempo e na história, pensa-a a contemporaneidade numa relação intrínseca com o espaço, em ideias como as de *mundialização*, *globalização*, *ciberespaço*, *telepresença*, etc...termos que parecem abalar tão fortemente o dado e o existente, como o abalavam as velhas ideias de revolução ou de progresso. De facto, à medida que crescem as alusões a esta transformação do espaço, crescem também as alusões a uma crise da noção de realidade (invocada por termos como *desrealização*, *hiperrealidade*, *artefactualidade* ou *simulação*). Se a era da temporalidade e história foi uma era da experiência e da confiança no seu poder transformador, o actual centramento no espaço não nos propõe uma menor investida no mundo». Para nos dizer um pouco mais à frente que afinal ainda estamos a viver na «Era em que tudo parece ser possível, sem sabermos (contudo)

muito bem o que esperar (...)»<sup>25</sup>. As perplexidades são muitas e variadas, é certo, contudo, isso não nos deve impedir de continuar a pensar sobre os enormes desafios do tempo em que vivemos. Aliás, será precisamente a partir deste mote deveras aliciente que iremos agora investir todas as nossas expectativas, esforços e conhecimentos, não só na tentativa de percebermos um pouco melhor algumas destas problemáticas aparentemente inesgotáveis, mas também no sentido de interpelarmos algumas das suas mais variadas ligações (poéticas, plásticas, eróticas e tecnológicas).

---

<sup>25</sup> Teresa Cruz, Maria; Gomes Pinto, José – *As Artes Tecnológicas e a Rede Internet em Portugal*, Lisboa, Vega (Comunicação & Linguagens (2009), pp. 81-82.

### 1.1.3. Do «fim da arte» à sua disseminação total

«É através da arte que entramos no domínio da liberdade e da criatividade, num espaço onde a sensibilidade é evocada e infinitamente reconhecida, numa zona confusa de tudo e de nada, onde não há fronteiras, nomes, categorias ou definições».  
(Klein)

Uma das linhas mais persistentes da teoria da arte moderna, e no sentido mais alargado do termo, da modernidade dita ocidental, tem sido a do anúncio permanente de uma espécie de certidão de óbito geral, ou então uma espécie de morte anunciada em relação a tudo e a mais alguma coisa, ou seja, «morte da arte» (Hegel)<sup>1</sup>, «morte de deus» (Nietzsche), «morte do homem, sujeito, autor» (Foucault), mas também de «fim da história» (Fukuyama, Belting), «fim da filosofia» (Heidegger), da cultura, da ciência, da política, da esperança, do presente, do real, do futuro, da utopia. Ou seja, no fundo, tem sido sob «o inquietante signo da morte que a arte e a vida se tem realizado» diria ainda Vergílio Ferreira. No entanto, o que morreu não foi a arte, não foi a história, não foi a política, não foi a filosofia, não foi a cultura, não foi a ciência, não foi a utopia, não foi

---

<sup>1</sup>Tal «como muitos outros conceitos hegelianos, também o da morte da arte», ou melhor, o do fim ou o da falência de uma certa ideia de arte «se veio a revelar algo profético em relação aos desenvolvimentos efectivamente verificados na modernidade estética, embora não tanto no sentido exacto que tinha em Hegel, mas antes, como constantemente referiu Adorno, num sentido estranhamente pervertido (no quadro da metafísica moderna)». No fundo, «a morte da arte, é um daqueles termos que descrevem, ou melhor, constituem a época final da metafísica como Hegel a profetiza, como Nietzsche a vive, e como Heidegger a regista». Vattimo, Gianni – *O Fim da Modernidade; Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Presença (1987), pp. 45-46. Contudo, convém desde já salientar a propósito desta questão que Hegel não utilizará exactamente o conceito de «morte da arte», mas «a arte como algo que permanece como coisa do passado», tal como ele acabará por referir nas suas *Lições sobre Estética*, quando escreve que «a arte, do lado do seu destino supremo, é e permanece para nós como uma coisa do passado. Com isso, ela perdeu toda a sua genuína verdade e vitalidade, sendo então mais relegada na nossa representação à medida que for perdendo o valor e a necessidade de antigamente, deixando assim de assumir a sua posição superior na realidade». Hegel, Friedrich – *Lições sobre Estética* (X, 1, p.16).

Ora, a partir daqui o tão anunciado «fim da arte» vaticinado por Hegel, mais não fará do que alimentar, gradualmente, uma multiplicidade de apelos, imagens, leituras e interpretações (desde as mais sérias e rigorosas até às mais criativas, humorísticas e provocatórias) que entretanto se virão a repercutir, directa ou indirectamente, no pensamento e na obra de determinados autores (pensadores e artistas) que, para todos os efeitos, irão conseguir reinventar algumas “ideias fortes”, ou pelo menos relançar alguns apelos mais ou menos dramáticos contra a arte e a sua própria história ou contra uma certa ideia da «*historia da arte*», sempre a partir dessa ideia algo original de Hegel, ou seja, autores tão diversos como, por exemplo, Hans Belting e o seu célebre «fim da história da arte» (1983), ou Arthur Danto e a sua ideia do «fim de uma determinada narrativa da arte» (1998), ou ainda Thierry de Duve com a perspectiva de que «os artistas são livres de fazer e de trocar *n'importe quoi*», ou seja, um sinal evidente de originalidade, vitalidade e criatividade dessa velha ideia Hegeliana, que entretanto terá percorrido algumas das mais interessantes e variadas operações e dinâmicas do pensamento e das práticas artísticas do último século.

o homem. Aliás, aquilo a que fomos assistindo não foi tanto à morte literal de cada um destes acontecimentos, mas ao «fim» gradual ou à crise generalizada de determinadas perspectivas, visões, leituras, imagens, narrativas e interpretações históricas proclamadas acerca de cada um destes fenómenos, e em particular ao «fim» generalizado de todas aquelas perspectivas que continuavam a defender e a proclamar o lugar destacado que a arte teria ocupado na cultura grega e medieval, mas que entretanto terá deixado de ocupar a partir da modernidade, passando assim a ser considerada apenas como uma «coisa do passado», ou seja, «perdendo assim o valor e a necessidade de antigamente» (Hegel, X, 1, p.16). É óbvio que esta versão do «fim da arte» vaticinada por Hegel, não se limitaria apenas a proclamar o fim da arte grega ou medieval ou tão só a anunciar o fim da chamada arte da antiguidade clássica, encarada aqui ainda como a tal «coisa do passado» referida por Hegel, tal como algumas leituras mais conservadoras ainda nos poderão fazer crer, se bem que a partir daí essa tal arte da antiguidade clássica tivesse de facto começado a abandonar o seu anterior pedestal (esta seria, aliás, uma leitura demasiado literal e redutora que, por isso mesmo, não nos interessa alimentar e desenvolver desde já neste trabalho).

Interessa-nos começar a perceber, isso sim, é que este vaticínio Hegeliano tenderá a ganhar muitos outros sentidos e possibilidade criativas, nomeadamente se for lido e interpretado à luz do contexto alargado de um período histórico que estava precisamente a passar por uma situação de crise, de falência e de colapso generalizado dalgumas das suas principais estruturas conceptuais, desde logo a começar pela «crise da razão», pela «crise da história», e pela «crise da ideia de progresso», ou seja, uma série de traços ou sintomas que no seu conjunto irão contribuir, decisivamente, para desencadear a falência generalizada desse velho «universal moderno» que entretanto seria amplamente criticado pelas chamadas «filosofias da suspeita» (Marx, Nietzsche e Freud)<sup>2</sup>. Ora, serão precisamente alguns destes traços ou sintomas de «crise» e de «desilusão» generalizada que irão também contaminar uma grande parte das operações da chamada arte moderna, contribuindo estes assim, uma vez mais decisivamente, para que esta se venha a tornar demasiado incapaz de se dar conta daquilo que efectivamente estaria a acontecer à sua volta ou ainda demasiado incapaz de apreender a maioria dos traços daquilo que estaria efectivamente a acontecer no seu próprio tempo. Ou seja,

---

<sup>2</sup> Apesar da sua acentuada pertinência, estes serão alguns dos traços que não iremos desenvolver aqui em pormenor, tão somente pelo facto de já os termos desenvolvido no primeiro ponto deste trabalho onde acabaríamos, aliás, por apresentar os sintomas generalizados dessa tal «crise da modernidade».

apesar da questão altamente problemática da «morte da arte» (redigida por Hegel entre 1815 e 1829) ter provocado um forte impacto na sociedade da época, e de ter ficado conhecida como uma das teses principais do seu livro dedicado às «*Lições sobre Estética*», a verdade é que este impressionante vaticínio do «fim da arte» terá começado precisamente por representar o fim de uma determinada ideia de arte até aí amplamente aceite e defendida por todos os seus principais protagonistas, mas que entretanto passaria a ser percepcionada por Hegel como uma «coisa do passado» (Hegel: X, 1, p.16), acentuando este assim a sua natureza ou dimensão predominantemente histórica, logo demasiado incapaz de corresponder às novas exigências de uma época que se encontrava em constante transformação e aceleração tecnológicas. Assim sendo, esta espécie de utopia teórica da «morte da arte» terá começado por representar a possibilidade altamente criativa do fim de uma certa ideia de arte (de natureza histórica), mas não tanto o fim também ele anunciado da arte em si mesma, pois se isso tivesse verdadeiramente acontecido jamais nos teríamos continuado a confrontar com o problema decisivo da persistência reiterada das obras que, apesar de tudo, continuariam a pulular um pouco por todo o lado (sinal evidente da sua forte resistência à ideia de mortalidade).

Dito de outra forma, diríamos ainda que esta dimensão do «fim da arte», de carácter amplamente conceptual, não representará, paradoxalmente, o fim das obras de arte, bem pelo contrário, passará a representar precisamente a extensão ou o prolongamento da sua continuada existência, resistência e persistência criativa nos mais variados contextos (museus, colecções, galerias, feiras de arte, academias, etc). Sinal evidente de que não basta tão somente anunciarmos o «fim da arte» para que ela efectivamente desapareça da frente dos nossos olhos. Nesta perspectiva, convém ainda salientar um outro aspecto que consideramos bastante relevante, e que está relacionado com o facto deste anúncio decisivo do «fim da arte» ter coincidido, não só temporalmente, mas também ideologicamente (se é que se pode dizer assim) com o advento da fotografia ou, pelo menos, com a revelação das primeiras experiências fotográficas, o que na prática também passaria a constituir ou a simbolizar uma outra espécie de «morte da arte», agora não tanto de ordem meramente especulativa, mas seguramente de ordem prática ou artística, já que, neste caso, a fotografia, aqui percepcionada no contexto restrito do seu respectivo aparecimento, viria a representar precisamente uma espécie de ameaça contra a própria existência e domínio secular da pintura, da gravura e do desenho. Neste caso, tão só porque esta irá trazer ou arrastar

consigo um conjunto variado de técnicas e de leituras altamente inovadoras em relação a alguns dos principais problemas e operações desde sempre relacionados com as tradicionais temáticas do retrato, da paisagem, e da natureza-morta que pertenceram, aliás, durante séculos, ao domínio exclusivo da chamada «arte do passado» (Hegel), passando assim a fotografia, por estas razões, a indiciar os sintomas de uma nova «crise da arte», tal como refere claramente Benjamin quando escreve: «com o aparecimento da fotografia, o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário (...), a arte sente a proximidade de uma crise» (Benjamin, 1992: 83). Uma crise que entretanto se viria a acentuar vertiginosamente ou que viria a ganhar outro tipo de contornos, principalmente com o aparecimento do cinema, e com a sua extraordinária capacidade de reprodutibilidade técnica da obra de arte, pois tal como nos dirá ainda Benjamin; «foi, desde sempre, uma das mais importantes tarefas da arte criar uma procura para cuja satisfação plena ainda não chegou a hora. Aliás, a história de qualquer forma de arte apresenta épocas críticas, em que determinada forma aspira a obter efeitos que só muito mais tarde, perante um novo padrão da técnica, é que podem ser facilmente obtidos» (Benjamin, 1992: 105-106). Ou então como nos diria também André Breton; «a obra de arte só terá valor na medida em que vibrem nela os reflexos do futuro»<sup>3</sup>.

Por isso, a feliz coincidência destes dois momentos ou acontecimentos fundamentais da história da cultura ocidental, ou seja, o do anúncio da «morte da arte» feito por Hegel (entre 1815 e 1829), e a revelação das primeiras experiências fotográficas feitas pela mão de Niépce e Daguerre (na década de 1830), terão assim contribuído, decisivamente, não só para acentuar a crise dalgumas das principais categorias estéticas da modernidade, neste caso, a saber; da categoria de «belo», de «gosto» e de «forma», anteriormente consideradas como uma espécie de guias demasiado estáveis e seguros para a arte, mas terão contribuído, também decisivamente, para a falência ou crise generalizada da própria estrutura ou processo de autonomização da arte. Processo esse, aliás, que terá começado por ser amplamente redigido por intermédio da pena de Baumgarten (1714-1762) e depois devidamente acentuado pela respectiva conquista, afirmação e circulação generalizada do seu discurso, neste caso, plenamente desenvolvido em torno do domínio alargado da «teoria da sensibilidade», já que, para todos os efeitos, «a palavra estética, nessa altura (século XVIII), significava apenas teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega: *aisthesis*»

---

<sup>3</sup> Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), p. 105.



(Bayer, 1978: 13)<sup>4</sup>. Por isso, na prática, terá sido não só a chamada «morte da arte» vaticinada por Hegel, mas também o aparecimento das primeiras fotografias (Niépce/Daguerre) que terão contribuído, uma vez mais decisivamente, para desencadear o tal processo de falência generalizada da então recente autonomização da arte, e o processo não menos evidente e inquietante da «perda da aura da obra de arte» de que nos fala claramente Walter Benjamin, no seu ensaio - *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), agora aqui devidamente lembrado numa passagem de Gianni Vattimo, quando este escreve que «com o advento da reprodutibilidade técnica da obra de arte, não só as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as circunda e isola do resto da existência – isolando também da experiência a esfera estética -, mas nascem também formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia; já que aqui as obras, não só não tem um original, mas sobretudo tende a desaparecer a diferença entre os produtores e os fruidores (da obra), até porque estas artes se realizam através do uso técnico de máquinas, e por isso liquidam todo o discurso sobre o génio que é, no fundo, a aura vista pelo artista»<sup>5</sup>.

Ou seja, esta ideia inteiramente «Benjaminiana das modificações decisivas que a experiência» (estética/artística) passará a sofrer na época da sua própria reprodutibilidade técnica, representa bem os traços fundamentais daquilo que irá contribuir, uma vez mais decisivamente, não só para alimentar e acelerar o tal processo alargado de falência, de crise ou de morte anunciada das mais antigas formas de arte (agora sob o efeito de *shock* do cinema), mas também para acentuar e alargar vertiginosamente o leque de possibilidades criativas, agora ligadas a este mesmo processo de «reprodutibilidade técnica da obra de arte». Processo esse, aliás, que dará origem a uma espécie de estetização generalizada da experiência, tal como parece referir Benjamin quando escreve ao dizer que «o cinema é a forma de arte que correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam. O cinema corresponde a alterações profundas do aparelho de percepção, alterações como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade» (Benjamin, 1992: 107), o que

---

<sup>4</sup> Bayer, Raymond – *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa (1978), p. 13

<sup>5</sup> Vattimo, Gianni – *La fine della Modernità – Nichilismo ed Ermeneutica nella Cultura Post-Moderna*, Garzanti Editore S. p. A (1985), p.48.

representa bem a sua enorme capacidade para «intervir profundamente na textura do real - seja este o da arte ou apenas o da vida» (Benjamin, 1992: 100). Em relação a esta questão, Gianni Vattimo diz-nos ainda no seu ensaio - *A Arte da oscilação* que «parece entender-se aqui, numa forma curiosamente desmistificada e reduzida a dimensões de vida quotidiana (o tráfego e os seus riscos), aquilo que Heidegger terá teorizado no seu ensaio sobre – *A Origem da Obra de Arte* (1936) com a noção de *Stoss* (choque). Também para Heidegger, embora num sentido diferente mas talvez profundamente próximo do de Benjamin, a experiência do *shoch* da arte tem a ver com a experiência da morte; não tanto ou não principalmente com o risco de se ser atropelado por um autocarro na rua, mas a morte como possibilidade constitutiva da existência. Ou seja, aquilo que, na experiência da arte, causa o *Stoss* (choque) para Heidegger, é mais o próprio facto da obra ser mais do que não ser – apesar de a qualquer momento esta também poder simplesmente desaparecer» (Vattimo, 1992: 55-56).

Ora, este princípio orientador da relação entre a «experiência do *shoch* da arte», e a própria «experiência da morte» (que é, no fundo, uma das experiências mais dolorosas e traumatizantes da vida de qualquer ser humano), aparece-nos aqui como um vector verdadeiramente crucial, não só porque é precisamente a partir dos princípios constitutivos desta relação estabelecida entre a arte e a morte que a vida se irá efectivamente prolongar (neste caso, através da existência e da persistência reiterada das obras), mas também porque é a partir desta relação que ela ainda irá prolongar a existência dos seus mais variados efeitos criativos, quase como se o anúncio dessa tal morte hegeliana, nada mais tivesse representado senão uma espécie de trampolim criativo ou «dispositivo imaginário» (Mondzain) altamente capaz de provocar os mais variados efeitos criativos, quase como se de um verdadeiro «projectil» se tratasse.

E não é que na prática terá sido precisamente isso o que veio a acontecer, ou seja, depois desse primeiro grito de revolta hegeliano (de carácter puramente especulativo), a verdade é que não cessaram de ocorrer outras tantas “mortes criativas” (a morte aqui percebida ainda como a tal «possibilidade constitutiva de novas existências»), agora no quadro alargado de um novo imaginário tecnológico que começou com o advento da fotografia, do gramofone e do cinema, e que se prolongou aceleradamente com o vídeo, o computador e a internet, ou seja, um conjunto variado de transformações técnicas, também elas altamente capazes de anunciar e de provocar outros tantos «choques» ou gritos de negação e de revolta, tão variados, inquietantes e plurais quanto aqueles que começaram por ocorrer no âmbito alargado do contexto

criativo das primeiras vanguardas europeias (dadaísmo, surrealismo, situacionismo, fluxus, acionismo vienense, etc), tal como nos refere ainda Vattimo quando escreve a propósito do efeito de *shock* ao dizer que «no ensaio de Benjamin, o tal efeito de *shock* é característico do cinema, que neste aspecto foi antecipado pelas poéticas dadaístas: aliás, a obra de arte dadaísta é de facto concebida como um projectil lançado contra o espectador, contra qualquer segurança, expectativa de sentido, hábito perceptivo (quase como se o quisesse atordoar ou quem sabe até “matar”). O cinema é feito, também ele, de projecteis, de projecções: logo que uma imagem é formada, esta é logo substituída por uma outra à qual o olho e a mente do espectador se devem readaptar constantemente» (Vattimo, 1992: 55).

Ou seja, vai ser precisamente a passagem do significado dessa tal «profecia-utopia» da morte da arte hegeliana para o interior das mais variadas plataformas criativas e tecnológicas, agora aqui simbolizadas, quer pelas «poéticas dadaístas»<sup>6</sup>, quer pelo movimento das primeiras imagens em movimento do cinema, que irão provocar, não só as tais modificações decisivas da experiência (estética/artística), mas também a tal necessidade de readaptação da experiência às novas exigências provocadas agora pelas mais variadas e inquietantes transformações tecnológicas entretanto ocorridas no seio da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, pois, para todos os efeitos, tal como nos diz ainda Vattimo; «esta experiência (seja ela ainda a da arte ou tão somente a da vida), já não pode ser caracterizada por qualquer segurança, garantia ou conciliação: pois ela é essencialmente precária, ou seja, não só ligada aos perigos acidentais a que a vida está sujeita, mas à própria estrutura precária de toda a existência em geral. Por isso, o *shock* característico das novas formas de arte da reprodutibilidade é apenas o modo em que de facto se realiza, no nosso mundo, o tal *Stoss* (choque) de que fala Heidegger, ou seja, a oscilação essencial entre o desenraizamento que constitui a experiência da arte - e a sua plena afirmação na vida» (Vattimo, 1992: 60). De facto, vão ser estas «novas formas de arte» próprias da era da reprodutibilidade técnica que irão agora assegurar, não só o processo de realização plena da tal passagem do significado especulativo de

---

<sup>6</sup> Essas «poéticas dadaístas», tal como no diz Flanagan, funcionavam precisamente «em oposição à seriedade e à ossificação do antigo objecto de arte. Aliás, os artistas dadaístas, tal como os do movimento fluxus dedicavam-se a uma nova prática artística, aberta ao humor, à intimidade e ao agenciamento lúdico. Para isso adoptavam vários procedimentos performativos (baseados precisamente na temática alargada do jogo poético das mais variadas formas de vida)», e que era, aliás, também uma forma de suavizar esse efeito amplamente traumatizante que a própria «morte de arte» transportava consigo mesma. Flanagan, M., (2009) – *Critical Play, Radical Game Design*, Cambridge, Mass. MIT Press (2009), p. 94.

Hegel para os mais variados dispositivos (tecnológicos), mas também o processo não menos inquietante de disseminação dos sinais evidentes desse preocupante e ambíguo sentimento de «precariedade», «desenraizamento», «crise», insegurança, instabilidade, abandono, impotência, perda, falta, insuficiência e finitude geral da arte e da vida. Ou seja, uma série de traços ou sintomas que também já tinham caracterizado o processo de crise generalizada de sentido e de vitalidade de uma certa ideia de arte<sup>7</sup> percebida anteriormente por Hegel «como algo do passado», mas também o processo de falência generalizada de um conjunto variado de práticas artísticas consideradas desde então como demasiado rígidas, ultrapassadas e incapazes de corresponder aos verdadeiros anseios, expectativas e esperanças de uma época que se encontrava agora em constante transformação (social, cultural, artística e tecnológica).

Por isso, a materialização desta passagem do significado utópico ou meramente especulativo da «morte da arte» para os mais variados contextos artísticos e dispositivos tecnológicos foi de tal ordem significativa que permitiu finalmente libertar-nos da rigidez dos limites anteriormente fixados pela maioria dessas estruturas do passado, tal era, neste caso, o peso da representação histórica das suas respectivas arquitecturas formais, conceptuais e estéticas, e isto tão só porque estas ainda se baseavam nos fatídicos princípios de um quadro conceptual que se apoiava nos tentáculos demasiado limitados de um programa (estético/artístico) que se encontrava inteiramente dependente de noções tão rígidas e deprimentes quanto as de, por exemplo, «equilíbrio», «ordem», «modelo», «cópia», «imitação», «aura», «fronteira», «programa», «estabilidade», «beleza», «proporção», ou seja, traços essenciais de um programa que denunciava claramente a existência fatídica de uma maquinaria semelhante a uma qualquer «ciência da arte» ainda desenhada à maneira do século XIV/XV, logo demasiado incapaz de corresponder ao imaginário verdadeiramente irreverente, libertário e disseminativo das novas práticas criativas, agora fortemente

---

<sup>7</sup> Jean-Marie Schaeffer diz-nos, por exemplo, em *L'Art de l'Âge Moderne* que a «crise da arte mais não terá sido do que a crise do próprio discurso de legitimação de toda a arte moderna», facto que terá obrigado, aliás, a história da arte e a própria crítica da arte a se repensarem seriamente a si próprias sob pena de terem que deixar de existir enquanto história ou crítica de arte. Foi neste sentido, aliás, que terão surgido obras tão seminais quanto algumas daquelas a que já nos referimos neste trabalho, mas que nunca é demais voltar a salientar, tal é a importância e o contributo que vieram a desempenhar no seio deste alargado processo de reflexão sobre algumas destas mais variadas problemáticas. Obras tão importantes, e isto só para nos referirmos a algumas das mais conhecidas, como as de Hans Belting (1983) – *L'histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes, Édit. Jacqueline Chambon, ou a de Arthur Danto – *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press (1998), ou ainda a de Thierry De Duve – *Au nom de l'art*, Minuit, Paris (1989).

protagonizadas pelo advento da fotografia, do gramofone e do cinema, mas também pelo «furor destrutivo» (Heidegger) da maioria das vanguardas europeias. Um «furor destrutivo», aliás, que representava bem a metáfora do «rasgão» de que nos fala ainda Heidegger no seu livro – *A Origem da Obra de Arte* (1936) quando este refere que «o rasgão deve repor-se no peso atractivo da pedra, na dureza muda da madeira, e no ardor sombrio das cores. Só na medida em que a terra (a obra) aceite em si o rasgão é que o rasgão é produzido (*her-gestellt*), e revelado (na vida das formas) e, restabelecido assim, a saber, posto naquilo que (...) emerge no aberto»<sup>8</sup>.

Ou seja, esta extraordinária metáfora do «rasgão» irá servir precisamente para representar o «furor destrutivo» (Heidegger) da maioria das práticas artísticas das vanguardas europeias (dadaístas, surrealistas, situacionistas, fluxistas, acionistas, etc)<sup>9</sup>, que começarão justamente por experimentar ou ensaiar uma série de propostas e de estratégias criativas (altamente provocatórias), todas elas tendentes a abrir, rasgar, cortar e a romper, não só com as fronteiras demasiado estreitas do «estético», mas também com os antigos limites do «artístico» e, neste caso, irão começar a fazê-lo, quer através do processo generalizado de «negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética (a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro, etc.)», quer através do desenvolvimento de uma vasta gama de operações que entretanto passariam a assumir múltiplas formas e derivações criativas, tais como, por exemplo, manifestos, desarranjos, escrita automática, *happenings*, *assemblages*, *performances*, animações de rua, instalações, *ready-mades*, *site specifics*, e muitas outras acções e instalações altamente provocatórias e libertárias. Aliás, seriam precisamente algumas destas acções ou performances desenvolvidas no contexto criativo e provocatório das vanguardas que viriam a servir para alimentar ainda o «furor destrutivo» de muitos outros artistas, a começar, por exemplo, por um Fontana, que a partir de 1949, começará precisamente por usar a força deste «rasgão» heideggeriano para poder atacar, abrir e “maltratar” a

---

<sup>8</sup> Heidegger, Martin (1936) - *Der Ursprung des Kunstwerks*, Frankfurt (1977). Heidegger, Martin - *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70 (2000), p. 51.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, numa passagem do seu ensaio - *O Autor Enquanto Produtor*, aconselha-nos precisamente a reflectir sobre o papel altamente revolucionário das vanguardas, e em particular sobre o papel do dadaísmo quando escreve que «a força revolucionária do dadaísmo consistiu precisamente em pôr à prova a arte na sua autenticidade. Compunham-se naturezas mortas com bilhetes, rolos de fio e beatas de cigarros que eram ligados por elementos pictóricos. Tudo isto foi emoldurado. E, assim, mostrava-se ao público: olhem para as vossas molduras, saltem o tempo, o mais ínfimo instante autêntico da vida do dia-a-dia vale mais do que qualquer pintura (desenho ou escultura)». Benjamin, Walter – «O Autor Enquanto Produtor», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), p.147.

superfície das suas próprias telas (trabalho de auto-negação da obra), começando assim por negar, rasgar, romper, ferir, cortar e literalmente destruir todos os limites do espaço arquitectónico que ainda delimitava a maioria das suas superfícies pictóricas, ou ainda tão só por fazer buracos, cortes, incisões, tão reais e metafóricos quanto as próprias “feridas” ou «rasgões» que terão acompanhado o fatídico trajecto da história da cultura e da arte ocidentais. Rasgões esses, aliás, que viriam ainda a servir de “fonte de inspiração” para outros tantos artistas, tais como Yves Klein que passaria literalmente a rasgar e a queimar muitas das suas obras, ou ainda Tinguely que desenvolveria uma máquina voadora que se viria a auto-destruir (*Hommage a New York*), mas também como metáfora determinante para muitos outros projectos de Manzoni, Beuys, Hans Haacke, Paik, Vostell, Abramovic (a lista, essa, seria verdadeiramente interminável).

Ou ainda a servir de verdadeiro trampolim para as instalações do jovem artista português Carlos Bunga<sup>10</sup>, que constrói e destrói os seus mais frágeis e monumentais módulos arquitectónicos, ao vivo, numa espécie de encenação instalatória ou performativa feita de cartões recolhidos nas ruas de qualquer grande cidade do mundo, como Lisboa, Paris, Londres, Nova Iorque, Berlim, Veneza, São Paulo, Miami, por onde tem passado alguns dos seus mais recentes projectos. Aliás, será precisamente este «furor destrutivo» da metáfora do «rasgão» amplamente adoptado no contexto alargado da maioria das transformações criativas das vanguardas, e dos seus mais variados continuadores que viria a dar origem a um novo processo criativo, entretanto considerado como absolutamente necessário para que se pudessem continuar a combater todas as rigidezes implícitas nos limites anteriormente fixados ou impostos pela estética e a prática artística tradicionais. Ou seja, será o potencial verdadeiramente libertário deste novo processo criativo implícito na força do furor destrutivo da «morte da arte» hegeliana, e da metáfora do «rasgão» heideggeriano que viria a fazer com que finalmente se rompessem, corroessem e se fizessem explodir os pilares essenciais de

---

<sup>10</sup> Carlos Bunga é um jovem artista Português (1976, Porto), recentemente premiado com vários prémios internacionais, que se dedica precisamente a trabalhar sobre a problemática da fragilidade da arte e da arquitectura contemporâneas, utilizando para o efeito, um material tão frágil, inseguro e fácil de rasgar como é o próprio cartão, com o qual constrói as suas mais variadas e monumentais instalações arquitectónicas, para depois simplesmente as destruir ou rasgar ao vivo (performances interactivas), sempre de x-acto na mão, quase como se esses módulos arquitectónicos mais não fizessem do que lembrar a paródia primitiva dalgumas das nossas mais célebres e monumentais realizações humanas (castelos construídos no meio da areia) amplamente condenadas a desaparecer, mais tarde ou mais cedo, quase como se de um autêntico baralho de cartas se tratasse. Para visualizar uma das suas mais recente instalações/performances – *Metamorphosis* (2009) apresentada no *Miami Art Museu*, ver por exemplo, o vídeo disponível em - <http://www.youtube.com/watch?v=QvwoDE8w-zs>.

todo esse velho edifício da arte e da estética ocidentais, não completamente (como seria de todo desejável), mas gradualmente (como já seria de esperar), pois o esquema arquitectónico e programático dessa velha maquinaria especulativa estava tão “bem montado” (estável, rígido, equilibrado, ordenado, estático e inócuo), que levaria muito tempo até que se conseguissem finalmente romper com todos os elos dessa fatídica e montanhosa cadeia ocidental. Por isso, se é verdade que este processo levou muito tempo até que se tivessem começado a vislumbrar os sinais evidentes de uma nova era (a «era da plasticidade»), a verdade é que muito mais tempo levaria ainda, certamente, se os artistas das vanguardas, e os seus tais continuadores (neo-vanguardas), tal como já tivemos a oportunidade de referir, não tivessem começado por exercer precisamente uma verdadeira luta ou guerrilha criativa contra todas essas antigas rigidezes das formas ou por formalizar os princípios essenciais de um combate ou de uma guerrilha tecnológica generalizada contra todos os limites estéticos e artísticos impostos pela velha tradição da cultura ocidental. E, neste caso concreto, terão começado a fazê-lo, uma vez mais decisivamente, não somente pela via da negação e auto-negação da arte, negação essa, aliás, que terá ficado muito bem expressa em noções tão variadas e apelativas quanto as de «não-arte», «anti-arte», «desdefinição da arte», mas também pela rejeição categórica de toda essa terminologia conceptual da estética tradicional, e ainda pela busca continuada de novas estratégias criativas, agora baseadas na procura de uma espécie de plasticidade da «nova beleza do novo».

Esta plasticidade do «novo», centrada agora no poder das mais recentes novidades tecnológicas, parecia representar precisamente mais uma tentativa (a última logo depois da última?) de «chocarmos com as mais variadas formas do possível», tal como nos diz Franco Rella, no seu ensaio – *Pensar el Presente* (1992), quando escreve que «procurar a beleza do novo (era antes, tal como ainda é hoje), o melhor caminho para chocarmos com as formas do possível, que para tal, deve cuidar da ordem do real sem deixar de aniquilar nada: nem uma coisa, nem uma ideia, nem sequer uma possibilidade. (...) Verdade atópica, sem fim, aberta, além dos limites conhecidos do novo que uma vez foi e do novo que ainda há-de vir a ser (agora através do uso criativo das tecnologias digitais)»<sup>11</sup>. Ora, isto iria implicar, naturalmente, não só uma total rejeição de todos aqueles velhos programas de orientação, imitação, nomeação, periodização e interpretação histórica da arte, da cultura e da vida, mas também um

---

<sup>11</sup> Rella, Franco – *Pensar el Presente*, Madrid, Cadernos del Círculo de Bellas Artes, nº1 (1992), p.65.

processo de total rompimento em relação a todas as suas anteriores condições de possibilidade, autenticidade e legitimidade artísticas, e ainda uma enorme abertura em relação às mais variadas experiências de transformação, expansão, interacção, plasticização e virtualização da arte, da cultura e da vida em geral. Ora, neste aspecto, os tais guerrilheiros da arte das vanguardas, mas também todos aqueles que depois destes ainda assim continuariam a optar pela via radical dos mais variados *fluxus* criativos (*Duchamp&Companhia Ilimitada*)<sup>12</sup>, mais não terão feito do que continuar precisamente a esticar e a disseminar até à exaustão as mais variadas possibilidades criativas dessa extraordinária passagem do significado utópico da «morte da arte» para o seu continuado prolongamento tecnológico, o que viria a provocar uma espécie de estetização generalizada de toda a experiência. Em todo este processo de estetização da experiência ou de abertura da arte para «fora da própria esfera da arte» Duchamp viria a desempenhar um papel verdadeiramente decisivo, «não só pelo facto de não ter baseado os seus *readymades* no trabalho de qualquer precursor, mas também pelo facto de não ter procurado colocá-los (na esfera da arte). Pelo contrário, procurava apenas um caminho fora da arte. «Roda de bicicleta», «porta-garrafas», «urinol», eram todos eles despedidas das estéticas, dos estilos e dos gostos convencionalmente aceites na sua época. (...) esta seria, contudo, uma negação que viria a ser transformada pelas gerações seguintes num fascinado e ressonante SIM»<sup>13</sup>.

Um «sim» de tal forma sugestivo e provocador que viria a fazer com que se viessem a dar passos verdadeiramente decisivos contra todos os antigos limites tradicionais do «estético» e do «artístico», tal era, neste caso concreto, não só a originalidade com que este conseguia combater todas as antigas rigidezes das formas tradicionais da arte e da cultura, mas também a “facilidade” com que respirava e integrava o oxigénio revolucionário proveniente dessa passagem do significado utópico da «morte da arte» para a afirmação continuada do seu verdadeiro significado plástico, criativo e tecnológico, neste caso, sempre através da persistência dessa «velha e

---

<sup>12</sup> A título de exemplo, deixaremos aqui apenas o caso das *GuerrillaGirls*, ou seja, um grupo de jovens gorilas e guerrilheiras da arte e da cultura contemporâneas (todas mulheres, anónimas e mascaradas) que surgiu em Nova Iorque, em 1985, por ocasião de uma exposição de arte contemporânea realizada no *Museum of Modern Art*, grupo esse que desenvolve desde então uma intensa actividade política, cultural e artística contra todas as formas de opressão e ausência de liberdade criativa, tomando quase sempre como alvos principais das suas conferências e manifestações de rua – o mercado da arte, os museus, os críticos de arte, os coleccionadores, etc. Para uma análise mais detalhada da sua actual e intensa actividade cultural e artística, consultar, por exemplo, o site disponível em: <http://www.guerrillagirls.com/>.

<sup>13</sup> Ruhrberg, Karl; Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane, Honnef, klaus - *Arte do Século XX* (Vol.II), Lisboa/Bona, Benedikt T. V. G. Hohenzollernring (1999) p.457



resistente ideia» de arte ocidental, que para todos os efeitos, nos terá conduzido ao sucesso e à afirmação desta enorme diversidade do presente, tal como nos confirma Teresa Cruz, quando escreve que isso se deve «ao facto desta ser também uma velha e, ao fim ao cabo, resistente ideia europeia. Ideia que sobreviveu, contra várias expectativas (de Hegel a Hollywood), ao processo moderno que lhe era adverso. À custa de alguma metafísica e também de alguma estratégia de choque, sobreviveu ao inexorável encaminhamento do espírito humano para a abstracção e a logicidade, caminho esse que nos ofereceu a ciência moderna, a tecnologia e o entretenimento, mas acabou por nos oferecer também a arte moderna, a literatura, o cinema, o design e as ainda incógnitas artes digitais»<sup>14</sup>.

Ora, será precisamente a partir da afirmação e do «sucesso» generalizados desta enorme diversidade das diferenças criativas do presente que a arte deixará de estar apenas submetida às forças contraditórias desse furioso combate de acentuada negação e destruição das suas mais variadas possibilidades para passar a reinventar-se e a disseminar-se aceleradamente pelos mais variados contextos, meios e linguagens (efeito libertário da plasticidade), de tal forma que em menos de duzentos anos, tendo como ponto de partida o tal vaticínio hegeliano (proclamado no início de século XIX), passaríamos de uma situação algo dramática e traumatizante em que a arte parecia estar totalmente condenada a desaparecer para uma situação em que a arte simplesmente parece existir em todo o lado (disseminação e plasticização generalizadas), isto para recuperarmos o *slogan* de uma empresa Americana que dizia precisamente num dos seus anúncios publicitários, não que a arte tinha morrido, mas que a arte estava de facto, agora, em todo o lado, ou seja, *Art is All Over* (embora esta expressão, curiosamente, também possa ser traduzida como a “arte acabou”). O que demonstra claramente o carácter da sua actual condição altamente globalizante, mas também os enormes desafios e problemas com que teremos de nos confrontar perante os efeitos generalizados deste acontecimento que tem sido apelidado tão somente como fenómeno de globalização geral da arte contemporânea<sup>15</sup>. O problema desta gloriosa afirmação

---

<sup>14</sup> Teresa Cruz, Maria – *A Arte Contemporânea como “arte global”*, in L+Arte, Lisboa (2009), pp.12-13.

<sup>15</sup> Hans Belting e Andrea Buddensieg, num dos seus últimos ensaios dedicam-se precisamente a reflectir sobre alguns dos desafios da chamada globalização da arte contemporânea (arte global) onde acabarão, aliás, não só por se interrogar sobre a capacidade da arte continuar a sobreviver ao fenómeno da sua própria explosão e disseminação generalizadas, mas também por nos interrogar sobre a nossa própria capacidade e a capacidade das instituições ligadas ao mundo da arte (museus, galerias, feiras de arte, etc) poderem continuar a sobreviver a todas estas transformações globais. Belting, Hans, Buddensieg, Andrea - *The Global Art World – Audiences, Markets and Museums*, Karlsruhe, ZKM/Hatje Cantz (2009).

da diversidade da arte contemporânea e da sua respectiva globalização é que ela nos poderá deixar, eventualmente, um bocadinho embaraçados e até confusos<sup>16</sup>, ou tão somente nos tornar demasiado incapazes de perceber exactamente tudo aquilo que se estará agora a passar à nossa volta, quer em matéria de teoria, que em matéria de práticas artísticas, tal é, neste caso concreto, não só o potencial do seu enorme fascínio, triunfo, diversidade, disseminação e globalização, mas também o sentimento de indiferença, confusão, ambiguidade, desorientação e transgressão generalizadas. Sentimentos esses, aliás, bem patentes numa passagem tão pertinente quanto esta de Jean-Louis Pradel, quando este escreve no seu livro - *L'Art Contemporain*, ao dizer que «objecto das maiores especulações intelectuais, técnicas, políticas e financeiras, a sua diversidade e a sua presença triunfam sobre a indiferença daqueles que não lhe dão grande importância, sempre para *fascinar* uns, provocar outros e ainda para se tornar verdadeiramente catalisadora dos mais encarniçados debates internacionais. Enquanto que com desconhecimento de causa, uma multidão de juízes a condena a regressar à sua anterior vocação (ao confinamento reservado da sua anterior condição), a arte contemporânea não cessa de agitar a ordem das coisas e o espectáculo do mundo (para o qual parece estar agora verdadeiramente vocacionada). Multiplica assim todos os seus paradoxos, para depois se entreter com as contradições mais flagrantes e assim se dedicar a infinitas manipulações transgressoras. Com uma prodigalidade incomparável, a arte contemporânea (e as suas mais variadas variantes), desfruta da sua pluralidade e profusão, abstraindo-se assim, para todos os efeitos, da limitação das suas anteriores categorias estéticas ou dos inúmeros protocolos hierárquicos da cultura (onde ela própria, agora, cada vez mais, também se parece reinserir)»<sup>17</sup>.

Ou seja, se é verdade que esta multiplicação de paradoxos e esta triunfante afirmação da diversidade da arte contemporânea não cessam de representar os sintomas evidentes de uma divergência geral da arte em relação a todos aqueles limites impostos anteriormente pela velha tradição ocidental, também não é menos verdade que passarão a representar e a reclamar os sinais evidentes de uma urgência, e de uma emergência criativa tendente a ensaiar e a reinventar continuamente muitas outras formas de existência, reais e virtuais, que nos permitam enfrentar todos os grandes desafios e

---

<sup>16</sup> Sobre o conceito de confusão na arte contemporânea ou ainda sobre a «confusão como conceito» (criativo) ver, por exemplo, o ensaio de José Gil, intitulado precisamente “ A confusão como conceito”, in José Gil - «*Sem Título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água (2005), pp. 93-109.

<sup>17</sup> Louis Pradel, *Jean - L'Art Contemporain*, Paris, Bordas S.A. (1992), pp.6-11.

problemas agora colocados pelas mais variadas formas de diversidade, pluralidade e globalização da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, sempre na tentativa de reinventarmos muitas outras «formas de vida» (Agamben), agora totalmente desenhadas fora dos limites institucionais com que tinham sido anteriormente fixadas pela velha tradição. Ora, a concretização da maioria destas operações, não só representou como continua ainda a representar um sério e enorme desafio, de ordem teórica e prática, que parece implicar, quer o desenvolvimento e a implementação de um processo continuado de abertura, remistura, e plasticização geral da arte, da cultura e da vida, quer um processo acentuado de transformação, deslocação, oscilação e interacção das suas mais variadas estruturas e condições de possibilidade, pois só assim é que seremos «afectados» pelo princípio deveras interactivo da ideia da plasticidade e da plasticidade da ideia de que «agora tudo seria verdadeiramente possível», «*n`importe quoi*» diria ainda Thierry de Duve (Duve, 1989: 128), não só do ponto vista formal, conceptual e estético, mas também do ponto de vista da realização plena dessa espécie de estetização generalizada da experiência que “culminaria” agora sob a forma de globalização da arte.

Na prática, todo este processo parece corresponder, não só à conquista de um sentimento generalizado de superação e de euforia em relação a todos os limites anteriormente impostos pela velha tradição, mas também à afirmação e à disseminação generalizadas de um sentimento de conquista das mais variadas possibilidades criativas para lá ou para fora de todas as fronteiras tradicionais do estético e do artístico, e ainda a um sentimento geral de pluralidade, plasticidade, contaminação, hibridização e interacção das mais variadas formas e possibilidades libertárias e criativas, tal como refere novamente Thierry de Duve, quando se interroga; «estará a arte ainda dependente de condições agora que surge munida de todo um conjunto de condições possíveis, igualmente disponíveis e intercambiáveis, agora que todos os momentos da modernidade vêm implodir ao mesmo tempo sob os nossos olhos? O moderno morreu, eis chegado o reino do eclectismo, e do relativismo» (Duve, 1989: 126-127). Para entretanto continuar a escrever um pouco mais à frente: «agora, os artistas são livres, sim, são livres de trocar e de trocar o que quer que seja (*n`importe quoi*, conceito chave do autor), mas a violência desta liberdade já não é a da revolução, é tão só a da concorrência. Todos os estilos, todas as maneiras, todas as formas, todas as ideias, e todos os *media* são agora trocáveis e verdadeiramente intercambiáveis. Todos se enfrentam sem se contradizer, muito menos como ideologias do que como mercadorias»

(Duve, 1989: 128). Por isso, se é verdade que agora já não existe um programa central ou um modelo arquitectónico capaz de definir as regras ou as linhas gerais de orientação estratégica da arte para que estas possam ser usadas sempre que os artistas sintam a necessidade de realizar e de sustentar um plano ou um «projecto racional de melhoramento» (Vattimo, 1992: 9) continuado da arte, da cultura e da vida (projecto esse, aliás, que foi sendo sempre negado e recusado pelos artistas, pelo menos desde as vanguardas), também não é menos verdade que nos confrontamos apenas com a explosão quase esquizofrénica de uma série de possibilidades e de perspectivas altamente «intercambiáveis» (teóricas e práticas), o que representa bem, não só o carácter libertário ou emancipador desta enorme diversidade de diferenças criativas, mas também o carácter algo alucinatório, problemático e não definitivo da arte contemporânea e das suas mais variadas possibilidades e liberdades criativas. No fundo, isto significa que o problema da arte continua inteiramente em aberto, tal como o problema das suas mais variadas formas de liberdade e de criatividade, e isto tão somente porque tudo aquilo que lhe pertence ou que ainda lhe é suposto pertencer nos é apresentado, não como demasiado fixo, estável e seguro, mas tão só como demasiado plástico, móvel, deslocado, imprevisível e explosivo, não havendo assim lugar para existir qualquer caixa de segurança que ainda nos possa assegurar o tal efeito «tranquilizador» da velha tradição ocidental. Mas estaríamos nós, tal como se interroga Vattimo ainda interessados em «contrapor a este mundo (da diversidade e da disseminação das mais variadas imagens e perspectivas) a nostalgia de uma realidade sólida, unitária, estável e amplamente autorizada?» (Vattimo, 1992: 14).

Neste caso, nada melhor do que cada um responder por si próprio. Quanto a nós, continuamos bem cientes de que o problema do «fim da arte» vaticinado por Hegel, e o da sua disseminação generalizada, não só nos terá libertado das amarras demasiado estreitas do passado histórico e dos limites demasiado doentios da tradição estética e metafísica da arte, libertando-nos assim do cativeiro dos velhos dogmas tradicionais, como também nos terá conduzido ao sentimento generalizado de que viveríamos agora na era em que «tudo se tornaria verdadeiramente possível e intercambiável» (Duve), se bem que esta constatação também nos tenha tornado um pouco vulneráveis e até algo incapazes de perceber exactamente tudo aquilo que agora se estará a passar à nossa volta. Frágil constatação contemporânea é certo, que apesar de tudo, não nos deve impedir de reconhecer que cada possível fim ou esgotamento da arte tenderá naturalmente a resultar num novo recomeço ou rejuvenescimento do seu verdadeiro

potencial artístico, e que cada morte anunciada da arte mais não é do que um verdadeiro trampolim para o seu respectivo reflorescimento e para o reflorescimento da sua própria diversidade e plasticidade criativas, quase como se os limites aparentemente ilimitados dessa extraordinária «profecia-utopia» hegeliana ainda possuísse o condão de alimentar muitas das nossas actuais expectativas, anseios e esperanças, e a capacidade de nos fazer reabrir uma nova caixa, não de segurança, mas de surpresas (uma nova caixa de Pandora?), de tal forma excitante e interactiva que ainda nos incitaria a procurar e a experimentar continuamente o valor e a beleza de algo que ainda se possa eventualmente assemelhar a uma qualquer “última versão” do novo. Neste caso, talvez ainda uma “última versão” que contenha o valor, a beleza e a plasticidade de um qualquer novo «aparelhamento»<sup>18</sup> generalizado da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, agora sob o efeito criativo das suas mais variadas plataformas interactivas que, para todos os efeitos, continuarão certamente a «afectar», a fascinar e a estimular os sentidos e as acções de todos daqueles que não cessam de pensar e de repensar sobre os mais variados efeitos desta espécie de nova versão do novo feita a partir da antiga e eterna magia do novo anterior (será ainda a nostalgia desse velho quadro mítico que nos move?), para assim podermos continuar a questionar ou tão somente a usufruir do prazer de viver mergulhados no interior do presente e das suas e/ou das nossas inúmeras deslocações.

Porque na verdade é nesta nossa pequena deslocação ou nesta deslocação das pequenas coisas que nos rodeiam que ainda parece residir a força e a essência das grandes buscas e das grandes transformações de uma qualquer “nova versão” da arte e da vida (seja esta ainda qual for), tal como nos diz Agambem numa bela passagem do livro – *A comunidade que vem*, quando escreve que «é bem conhecida a parábola sobre o reino messiânico que Benjamin (que a tinha ouvido a Scholem) contou numa noite a Bloch e que este transcreveu em *Spuren*: Um rabino, um verdadeiro cabalista, disse um

---

<sup>18</sup> Em relação à problemática do aparelhamento generalizado da vida contemporânea, Maria Teresa Cruz diz-nos precisamente num texto dedicado a esta temática que «É na medida em que um grande número de aparelhos tecnológicos modernos se ocupa em transmitir e armazenar impressões sensíveis, que se tornou mais e mais evidente a ligação íntima entre a tecnologia e as pessoas, o carácter de *médium* da técnica, ou mesmo, como dizemos (sobretudo depois de McLuhan) a sua vocação protésica. Esta tecnologia armazena e transmite palavras, sons e imagens, as suas qualidades impressivas, implicando assim o sujeito e as suas experiências sensíveis. Compreende-se, pois, que algumas das invenções tecnológicas do século XIX e do século XX (como a fotografia, o cinema e a televisão) se tivessem tornado grandes formas de entretenimento e de diversão, de atracção e de distracção das massas». Teresa Cruz, Maria – *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002), p.34. Para aprofundar algumas destas questões veja-se ainda, por exemplo, o ensaio completo da autora “*Técnica e Afecção*” (Teresa Cruz, 2002: 31-45).

dia: para instaurar o reino da paz (e da felicidade) não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta apenas deslocar ligeiramente esta taça ou este arbusto ou aquela pedra, e proceder assim em relação a todas as coisas. Mas este “ligeiramente” é tão difícil de encontrar que, no que diz respeito à arte e ao mundo, os homens não são capazes de o fazer e é necessário que chegue agora o tão desejado “Messias”»<sup>19</sup>. Ora, depois desta bela passagem, fica por isso mesmo a pergunta no ar, quem é que será esse Messias? Virá ele agora apenas sob a forma das mais variadas formas de tecnologia? Será este o único “deus” ainda capaz de atribuir glória e sentido aos nossos mais elevados anseios, expectativas e esperanças? De facto, o presente parece encontrar-se de tal maneira enredado ou armadilhado nos mais variados paradoxos, pluralismos, manipulações e possibilidades (tantas vezes impossíveis) que quase somos impedidos de perceber exactamente tudo aquilo que se estará agora efectivamente a passar à nossa volta. Por isso, se este será o nosso próximo “Messias” ou não, é algo que ainda não sabemos muito bem. O que nós sabemos ou julgamos saber é que a arte, apesar de todas aquelas dificuldades implícitas no texto de Agamben, parece estar agora, finalmente (enquanto arte interactiva ou digital) a conseguir realizar-se plenamente, não enquanto entidade autónoma, naturalmente, mas enquanto entidade partilhada, fetichizada e amplamente disseminada pelas mais variadas plataformas digitais, se bem que todas estas operações ainda tenham muito de enigmático e de ilusório.

Ou seja, estaríamos assim na presença de um conjunto variado de sintomas que não lhe retiram qualquer tipo de mérito ou de capacidades, bem pelo contrário, acabam é precisamente por confirmar e reforçar, uma vez mais decisivamente, o carácter e o potencial da sua enorme maleabilidade para se deixar ligar e religar de forma criativa e plástica com as mais variadas situações e transformações da vida (real e artificial), e ainda a sua enorme capacidade para reinventar muitas outras versões possíveis para a arte, a cultura e a vida em geral, quase como se de uma verdadeira categoria universal ainda se tratasse. Aliás, neste caso, essa categoria, a existir, seria precisamente aquela que tem caracterizado uma parte substancial da arte interactiva ou digital, que para todos os efeitos, parece estar agora a reclamar e a ocupar, merecidamente, esse extraordinário papel de uma espécie de categoria ilusória de uma qualquer pluralidade

---

<sup>19</sup> Agamben, Giorgio - *A Comunidade que vem*, Lisboa, Editorial Presença (1993), pp.44-45 (Ed. Or. Agamben, Giorgio – *La Comunità che viene*, Giulio Einaudi, Torino (1990)

universal (plástica, digital e interactiva), agora amplamente presente no processo de acentuada estetização da experiência e da sua respectiva globalização. Aliás, neste aspecto, Simon Penny diz-nos precisamente que agora «a arte digital ou interactiva parece representar uma radical mudança de fase na estética ocidental. Os artistas agora estão confrontados com um território que ainda se encontra amplamente por explorar: esse é o território da interactividade mediada por máquinas universais» (Penny, 1996: 213). É, por isso mesmo, no âmbito deste território alargado do interactivo e do digital que a arte parece estar agora a realizar plenamente algumas das suas maiores modalidades criativas, não só à medida que se vai relacionando e deixando relacionar com os mais variados contextos e formas de vida (estetização generalizada da experiência), mas também à medida que se vai reinventando a si própria como uma espécie de «obra de arte total» ou global, isto para usarmos uma expressão de Rötzer (Rotzer, 1998: 73-84). Neste caso, uma “obra total”, embora sem qualquer tipo de totalidade clássica, ou seja, “total”, apenas na expressão, no sentido e nas expectativas da sua plasticização, colaboração e globalização<sup>20</sup>, e ainda na capacidade da sua actual produção, transformação, extensão, disseminação e interacção radical com um número cada vez mais elevado de ligações, formas, processos e imagens, e ainda com outras tantas variáveis possíveis (criativas ou meramente institucionais).

Ora, todas estas experiências, e variáveis interactivas da arte contemporânea tem sido justamente produzidas e ampliadas no seio desse extraordinário *supermedium* chamado computador, que para todos os efeitos, continua a funcionar como uma espécie de laboratório ou tubo de ensaio, amplamente capaz de simular algumas das mais interessantes e variadas ligações criativas entre a matéria plástica das formas e das imagens, já que agora é tão só neste contexto alargado das tecnologias digitais que a matéria das formas e das imagens parece estar verdadeiramente disponível para sofrer algumas das suas mais interessantes e variadas transformações e reconfigurações (plásticas, estéticas, poéticas e eróticas). Estas têm sido, aliás, algumas das

---

<sup>20</sup> Esta dimensão globalizante da arte contemporânea ou a dimensão da arte contemporânea como verdadeira «arte global» tem sido, aliás, uma das ideias amplamente desenvolvidas por vários autores dos quais destacaríamos aqui apenas dois ou três casos, tais como, por exemplo, o segundo volume do livro - *The Global Art World* (2009), dedicado precisamente a algumas das mais variadas e pertinentes questões da globalização da arte, neste caso, organizado por Belting e Andrea Buddensieg. Belting, Hans; Buddensieg, Andrea (Org.) *The Global Art World - Audiences, Markets, and Museums*, karlsruhe, Center for Art and Media (ZKM), 2009. Ou ainda o caso de Charlotte Bydler, também do mesmo Centro (ZKM), onde existe, aliás, uma *Linha de Investigação* dedicada precisamente a esta problemática da globalização da arte, ou da arte enquanto fenómeno global. Bydler, Charlotte - *The global art world, Inc. On the globalization of contemporary art*, Uppsala University, Dep. Of Art History (2004).

preocupações que tem acompanhado o trabalho da artista Brasileira Diana Domingues, tal como se pode constatar numa passagem de um dos seus textos, quando esta salienta, sem qualquer tipo de hesitação, alguns dos traços ou sintomas ainda agora enunciados, ou seja, «Torrentes de imagens, numa complexidade caótica, se dissipam, regeneram e flutuam nas telas digitais. O mundo é agora uma grande estrutura permutável sem fronteiras geográficas, sem medidas, sem limites. O corpo sem peso nem matéria cresce na dimensão do planeta e penetra em realidades nunca antes experimentadas pelo invólucro da sua carne. As suas capacidades sensoriais ultrapassam todos os limites físicos, podendo estar em alguns segundos na Ásia, na Europa ou em África ou podendo estar apenas a passear pelo interior das células ou tão só a pairar no céu (...). Todas estas realidades por imagens à disposição nas tecnologias digitais estão a proporcionar-nos, no domínio da sensibilidade, situações que a ciência apresenta como descobertas na esfera da inteligência. Ora, tudo isto nos está a proporcionar e a gerar um enorme prazer sensorial e tecnológico»<sup>21</sup>, termina assim Diana Domingues a sua viagem interactiva pelas mais variadas «paisagens imaginárias» (Appadurai) do ciberespaço, quase como se este pudesse ser agora encarado como uma espécie de «espaço poético»<sup>22</sup>, ou «poiético», não só capaz de receber, reconfigurar e disponibilizar (em tempo real) a matéria dalgumas das nossas mais variadas experiências, formas e imagens do mundo, mas também capaz de simular o «prazer» sensorial de uma multiplicidade de ligações e interações (das mais simples e quotidianas às mais variadas e complexas).

Continuamos, por isso mesmo, a considerar que é neste espaço ou «ciberespaço»<sup>23</sup> (altamente tecnológico, digital, virtual), que se concentram agora algumas das mais variadas e criativas aplicações (interfaces e programas) capazes de desenvolver esse extraordinário potencial de recombinação indefinidamente plástica de «tudo com tudo», e de «nada com nada», esse «nada que é tudo» diria ainda Pessoa. Ou

---

<sup>21</sup> Diana Domingues – «O Sentir Eletrônico e a Estética da Metamorfose», in *Teoria da Ciência*, Valentim Lazzarotto (org.), EDUCS, Caxias do Sul (1996), pp.165-174.

<sup>22</sup> Usamos aqui o termo «poético» a partir da palavra de origem latina cujo sentido se refere não só à poesia ou à criação poética, mas também no sentido de enfatizar o radical grego da palavra «*poiético*» que significa criação, fabricação, e estabelecimento de relações com muitas outras coisas (reais e virtuais).

<sup>23</sup> Quanto à noção de «ciberespaço» esta será aqui percebida, não só como uma espécie de «alucinação consensual experimentada diariamente por milhões e milhões de pessoas em todo o mundo» diria William Gibson, mas também como uma noção de tal maneira complexa e inquietante que apesar de já ter sido baptizada em função dos mais variados contextos e perspectivas, continua a ter muito que nos ensinar no que diz respeito às práticas quotidianas que permitem transformar uma rede como a Internet num espaço tão interactivo quanto amplamente susceptível de ser como que habitado (por milhões e milhões de utilizadores em todo o mundo) tornando-se assim numa espécie de «espaço de conhecimento» para Lévy, numa espécie de «geografia mental» para Benedikt, numa espécie de «alucinação geral» para Gibson, ou tão só num «espaço inteiramente navegável» para Manovich.



seja, é esta moldabilidade infinitamente criativa que lhe confere, uma vez mais, o extraordinário potencial tendente a fazer com que as coisas (pessoas, imagens, ideias, objectos, sensações, etc), possam continuar não só aqui a navegar, já que este é um «espaço inteiramente fluido e navegável» (Manovich), mas também a produzir, a disseminar e a interagir criativamente com a matéria das mais variadas experiências e situações, agindo assim no sentido de continuar a perturbar poética e plasticamente a antiga «ordem semântica – do real», ou tão só no sentido de tentar «descarrilar (poeticamente) a máquina da veridicção do mundo» (Burroughs, 1994: 13), pois tal como nos diz José Augusto Mourão, no prefácio da obra de Burroughs – *A Revolução Electrónica*, a verdade é que «toda esta ideia já vem de muito longe. Lautréamon, escrevia já em 1860: a poesia deve ser feita por todos, não por um (incluindo pelas máquinas). Esta palavra de ordem, retomada por Tzara, depois pelos surrealistas e por Marcel Duchamp, e que visa fabricar uma máquina que perturbe a tal ordem semântica do mundo, é retomada no fim da segunda Guerra Mundial por um grupo de intelectuais reunidos em torno de William Burroughs. No entanto só em 1960 (...), é que W. B. adopta o método de escrita por cortes, ou *cut-up*, essa tal máquina de dar sonhos à luz ou de produzir criaturas verdadeiramente (poéticas) e alucinantes»<sup>24</sup>.

Ora, daqui se depreende facilmente que esta «máquina poética» que visa «descarrilar» a tal «ordem semântica do mundo» (Burroughs), há muito que anda por aí à solta, pena é que não estejamos cada vez mais preparados ou habilitados para desprogramar os velhos comandos da racionalidade ocidental, que neste momento continuam a viver apenas obcecados com essa velha ideia totalitária da «austeridade pela austeridade», tornando-nos assim desconsolados, incapazes e impotentes para combater, não só as antigas, mas também estas novas formas de rigidez (económica, política, social, cultural e humanas). Novas formas de rigidez e de austeridade que exigem, contudo, também novas formas de liberdade, de combate e de luta criativas, ou seja, novas formas de activismo e de netactivismo das formas e das imagens tendentes a mobilizar plasticamente os humanos, «a mais importante das matérias-primas» (Heidegger, 1999: 50), agora, no sentido (tantas vezes inglório) de produzir um outro espaço amplamente habitável. Aliás, tão habitável que nos permita dar forma, expressão e sentido, não só a esse tão desejado «espaço poético», mas também a uma nova poética

---

<sup>24</sup> Mourão, José Augusto, in prefácio à obra de William Burroughs – *A Revolução Electrónica*, Lisboa, Passagens/Vega (1994), pp. 5-16.

do espaço interactivo (ciberespaço) que nos permita, por sua vez, também acolher e ligar os verdadeiros problemas da arte com os verdadeiros problemas da vida, pois só assim é que tudo isto fará verdadeiro sentido, tal como nos diz Maria Teresa Cruz, quando escreve ao dizer que agora é neste espaço ou «ciberespaço» que se podem «experimentar as mais variadas possibilidades», ou seja, continua ainda a autora a dizer-nos, «mais do que um espaço de realização, (...) o ciberespaço seria agora um espaço de experimentação, onde uma multiplicidade de possibilidades podem ser actualizadas sem remeter decisivamente as outras para uma irrecuperável negatividade. Nesta medida, ele dá expressão, pela primeira vez, a um dos ideais da estética: experimentar com a própria experiência, sem negar a vida»<sup>25</sup>. Por isso, nesta perspectiva, o «ciberespaço» seria agora esse conjunto variado de forças e de vectores altamente capazes de dar «expressão», sentido e expectativa às nossas mais variadas experiências, anseios e esperanças, permitindo-nos assim «moldar», «actualizar» e reconfigurar todas as tentativas e mais algumas de «ligar a arte à vida» (a vida nas suas mais variadas perspectivas, dinâmicas e funções), ou seja, reaproximando-nos, uma vez mais, dos ideais desse velho sonho de toda a «estética ocidental», isto é, o de ligar a arte à vida, sonho esse que tanta tinta terá feito correr, pelo menos desde que foram desenhadas as fundações desse enorme «edifício da estética moderna», baseado na força e na coragem intelectual desses dois grandes pilares ou “monstros” de toda a «estética moderna», isto é, a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, e a *Estética* de Hegel.

Por isso, na prática, nós diríamos tão somente que agora é neste espaço ou «ciberespaço» que tudo, hoje em dia, se parece estar verdadeiramente a passar, tal como se pode constatar pelas mais variadas experiências interactivas desenvolvidas em torno das chamadas artes digitais, que aproveitam precisamente este enorme potencial criativo para poderem convocar e reconfigurar uma nova série de noções, tão fluidas e dinâmicas como, por exemplo, as de «plasticidade», «reactualização», «variabilidade», «hibridação», «interactividade», «globalização», «virtualidade», etc. Ou seja, um conjunto variado de noções e de práticas que viriam a alterar por completo todos os circuitos e as suas respectivas gramáticas de produção, circulação e recepção das obras e dos artistas, dando assim origem a um novo espaço onde aparentemente tudo se pode encontrar verdadeiramente disponível para ser reinventado, revitalizado, reapropriado,

---

<sup>25</sup> Teresa Cruz, Maria – «Arte e Experimentação», in *A Experiência do Lugar: arte e ciência*, Porto, Porto 2001 S.A (2001), p. 38.

remisturado, recriado, reatualizado, ou seja, quase como se agora nada pudesse permanecer demasiadamente estável, seguro, fixo ou intocável. Ora, na prática, todas estas operações e dinâmicas mais não parecem fazer do que conferir à arte um elevadíssimo “estatuto internacional” capaz de dar forma, expressão e sentido a esse velho sonho da obra de arte como «obra de arte total» (Rötzer), ou pelo menos, totalmente global, pois tal como nos diz Rötzer: «O ciberespaço estabelece agora uma interacção entre os vários *media*: a expressão duma associação dos media totalmente orientada na direcção de uma realidade totalmente virtual e de uma disseminação global da (obra de arte), ou no sentido de um *Gesamdatenwerk* (trabalho global de dados), onde já não existem quaisquer espectadores mas apenas participantes ou partes envolvidas. Por isso, a habitual distância estética do mundo da arte e da imagem é agora cancelada (tornando-se assim inteiramente disponível e aberta para todo o tipo de experiências e disseminações)»<sup>26</sup>.

Depois desta passagem de Rötzer (que reúne alguns dos principais aspectos da nossa reflexão), diríamos apenas, e para terminar este texto, que para lá de toda esta multiplicidade de «crises» e de «fins», sejam estes ainda os da arte, da história, da política, da ciência, da cultura, da estética, da crítica, nada melhor do que começarmos nós próprios desde já por desejar também o próprio fim da «crise», ou a «crise de todos os fins», pois a verdade é que para lá de toda esta pluralidade de «crises» e de «fins» existem muitas outras possibilidades de vida amplamente capazes de ganhar forma, expressão e sentido. Por isso, oxalá que tenhamos sido claros à medida que fomos apresentando os nossos argumentos no sentido de tentar demonstrar que afinal o tão propagado «fim da arte» hegeliano mais não terá feito do que dar origem precisamente a este tão desejado desejo de contaminação, pluralidade e disseminação global dos mais variados aspectos da arte e da vida, revitalizando ou reinventado assim o seu verdadeiro potencial, agora através do uso criativo das mais variadas tecnologias digitais, sobre as quais, aliás, assentam alguns dos princípios fundamentais do chamado nosso tempo. Um tempo carregado dos mais variados “movimentos”<sup>27</sup>, que nos incitam precisamente a

---

<sup>26</sup> Rötzer, Florian – «Mundos virtuais: fascínios e reacções», p.81, in *Real VS Virtual* (org. José Bragança de Miranda), Lisboa, Revista de Comunicação e Linguagens (Número 25-26), Edições Cosmos (1998), pp. 73-84.

<sup>27</sup> Bataille diz-nos que a experiência do movimento «é a experiência da viagem ao limite possível do homem. Embora cada um de nós possa não fazer essa viagem, quando a faz, isso pressupõe que sejam negadas algumas autoridades e alguns valores existentes, que muitas vezes limitam a arte do possível». Bataille, George (1943) – *L'Experience Intérieure*, Paris, Gallimard (1979), pp.120-121.

procurar muitos «outros caminhos» para lá do próprio caminho da «crise», tal como salienta José Bragança de Miranda, quando escreve; «É preciso um outro caminho, outros percursos, que não os da manipulação do *pathos* da crise. Esses caminhos são os da singularidade, e cada um de nós deve arriscar-se aí, com tudo o que tiver à mão, chegando aos resultados a que for capaz de chegar. O inevitável é que, nas nossas condições de experiência, essa é uma viagem que começa pela solidão, mas que não termina sempre nela»<sup>28</sup>. De facto, no nosso tempo, ou «nas nossas actuais condições de experiência», solidão, e viagem tornam-se efectivamente nalgumas das palavras mais certas e verdadeiras, aliás, tão certas e verdadeiras que nos transportam imediatamente para o imaginário de uma passagem de Eduardo Prado Coelho, quando este escreve nos *Universos da Crítica*, mas também em *Tudo o que não escrevi* (esse diário mais diário que eu já li sobre a vida e obra de um autor que felizmente ainda conheci), que devíamos «aceitar apenas tudo aquilo que vem aumentar a vida. Em esquecer o restante. Em esquecer quase tudo. Em amar apenas o que se não esquece»<sup>29</sup>. E há coisas, ou melhor, há experiências que não se conseguem esquecer, tão só pelo simples facto de terem sido pensadas, sentidas, vividas e experimentadas por nós próprios, quase como se as coisas mais próximas e familiares continuassem a ser precisamente as mais importantes e verdadeiras, embora também as mais inquietantes.

Ora, a grande dificuldade parece residir precisamente aqui, ou seja, que critérios usar nas nossas escolhas (sejam estas quais forem) para que as nossas escolhas se tornem nas escolhas mais acertadas? Enfim, esta é certamente uma grande dificuldade do nosso tempo, mas também de todos os tempos, continuando este, por isso mesmo, tão só a existir como problema, logo capaz de nos incitar provavelmente a procurar outros caminhos, para que um dia o mundo deixe apenas de «cheirar a frase e passe finalmente a cheirar a coisa» (Kraus). Ora, como algumas dessas coisas aparentemente mais próximas, familiares e verdadeiras parecem ser agora da ordem das tecnologias digitais, então nada melhor do que começarmos precisamente a reflectir sobre elas, e sobre algumas das suas mais variadas ligações.....!

---

<sup>28</sup> Bragança de Miranda, José A. – *Política e Modernidade*, Lisboa, Edições Colibri (1997), p.127.

<sup>29</sup> Prado Coelho, Eduardo – *Os universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70 (1982), p.302.

#### 1.1.4. A técnica e a virtualização das suas mais variadas ligações<sup>1</sup>

«Já não é para as estrelas que nós lançamos o nosso olhar.  
Agora, nós olhamos tão somente para dentro dos ecrãs».  
(Paul Virilio)

De todos os recursos que entraram no vocabulário tecnológico da primeira década do século XXI, há um que se destaca entre os demais pela sua extraordinária capacidade interactiva, neste caso, a saber, a *Web 2.0*. O termo cunhado por Tim O'Reilly, em 2004, marca finalmente o início de uma mudança de paradigma em relação à forma como nos virámos a relacionar com a internet<sup>2</sup>, e com algumas das suas mais variadas plataformas interactivas. Ela que deixou de ser uma mera tecnologia (ferramenta/recurso) ao serviço de milhões e milhões de pessoas em todo o mundo para se transformar num verdadeiro ambiente colaborativo capaz de fazer convergir as mais variadas linguagens, aplicações e tecnologias digitais. Nesta perspectiva, a *Web 2.0* é, por isso mesmo, uma rede interactiva capaz de produzir e de reactualizar as mais variadas ligações, trocas, efeitos e partilhas, tal como defende O'Reilly quando escreve ao dizer que «a grande mudança consiste precisamente no sucessivo desenvolvimento de aplicações que possam aproveitar os efeitos de rede para se tornarem melhores quanto mais usadas pelos seus utilizadores, aproveitando assim essa espécie de inteligência colectiva» (O'Reilly, 2006: 68). Por isso, na prática, a palavra-chave passou a ser exactamente a da «colaboração», ou seja, com a *Web 2.0*, a internet deixou de ser

---

<sup>1</sup> Gostaríamos desde já de referir que a estrutura deste texto dedicado ao tema da técnica e das suas mais variadas ligações tentará perseguir deliberadamente alguns dos traços ou sintomas daquilo a que nós chamaríamos, na ausência de uma melhor designação, apenas como uma rede complexa de relações (metáfora da plasticidade das artes e da cultura contemporânea), não só na tentativa de nos aproximarmos o mais possível ou até onde isso ainda nos for possível, do carácter profundamente dinâmico e interactivo da técnica, mas também no sentido de percebermos o potencial criativo dalgumas das suas mais variadas e inquietantes ligações e plasticidades. Ora, isto significa, na prática, que não nos dedicaremos a estudar exhaustivamente a complexidade “técnica” da própria «modelização activa» das actuais tecnologias (essa não será, desde já, a nossa principal prioridade ou preocupação), ou seja, tentaremos apenas perseguir os traços ou sintomas interactivos do seu enquadramento geral. Por fim, tentaremos ainda perceber como é que a plasticidade destas mais variadas ligações interactivas terá contribuído para o alargamento e globalização da arte e da vida contemporânea (agora, cada vez mais imaterial, viral, digital, virtual).

<sup>2</sup> Refira-se apenas que a *Web* é uma espécie de malha de informação que utiliza a estrutura da rede (leia-se a internet), não sendo por isso mesmo a própria rede em si mesma.

uma mera tecnologia apenas ao serviço da comunicação para se transformar numa verdadeira plataforma interactiva, não só capaz de suportar a produção, a divulgação, a partilha e a reactualização dos mais variados conteúdos (gerando, organizando, cruzando e optimizando todo o tipo de informação), mas também capaz de desenvolver e de potenciar algumas das mais interessantes possibilidades criativas, neste caso através do desenvolvimento e da aplicação sucessiva de novas estratégias colaborativas. Dito de outra forma, diríamos ainda que mais do que uma mera tecnologia, a *Web* passou assim a simbolizar uma atitude ou uma série de atitudes que acabariam por tirar pleno partido de um conjunto diversificado de recursos tecnológicos que viriam a criar e a suportar as condições consideradas absolutamente necessárias para que se viesse a potenciar uma parte substancial do velho sonho da chamada cultura ocidental, isto é, o de cumprir simultaneamente várias funções, quase como se todos os *media* estivessem agora reunidos numa espécie de *supermedium* (computador), capaz de produzir e de partilhar alguns dos maiores feitos e efeitos de todos os tempos, ou seja, o chamado «efeito *Web*». Ora, a verdade é que alguns destes maiores feitos e efeitos da *Web* acabariam por estar intimamente associados, não só ao fenómeno da livre e fácil produção, difusão e reactualização de conteúdos (através da estreita colaboração entre os mais variados utilizadores), mas também à partilha e interacção social, cultural e artísticas, permitindo assim, para todos os efeitos, a diluição das mais variadas fronteiras entretanto abolidas digitalmente, quer pela ilusão democrática de todos estes novos *media*, quer ainda pela ilusão democrática da devolução, acesso e partilha de toda a experiência.

Por isso, na prática, e apesar de muitas desilusões tecnológicas anteriores, a verdade é que agora temos excelentes exemplos que conseguem confirmar algumas das afirmações anteriormente enunciadas, a começar justamente pela existência do *Google*, *Yahoo*, *AltaVista*, e outros motores de busca, continuando pela colaborativa *Wikipédia*, ou então pelos chamados *media* sociais de difusão e partilha de vídeos e fotografias, tais como, por exemplo, o *You Tube*, o *Flickr* ou o *Instagram* (isto só para referirmos três exemplos possíveis), e depois continuando ainda pela nova geração de aplicações e serviços relacionados com as famosas redes sociais e de negócios, onde destacaríamos apenas o *Facebook*, *Linkedin*, *MySpace* e o *Twitter*, ou ainda o *Second Life* (embora esta última também possa ser encarada como um jogo, um simulador ou apenas uma mera aplicação de comércio virtual). Isto já para não falarmos de uma enorme parafernália de recursos tecnológicos impostos pela última versão (a última antes e depois da última) de

um qualquer pacote de *software* capaz de tornar verdadeiramente obsoleta qualquer tentativa de fidelização ao que quer que seja, o que transforma, muitas vezes, todo este processo tecnológico num mero processo de constante reactualização operativa, mas enfim, as tecnologias são mesmo assim (infiéis e voláteis o quanto baste). Ou seja, isto significa que as tecnologias digitais, agora percepcionadas na sua actual versão *Web 2.0*, mais não fazem do que simbolizar um dos últimos níveis de desenvolvimento e de aperfeiçoamento tecnológico dessa complexa teia ou rede global, agora composta pelas mais variadas sub-redes, *interfaces* e aplicações (de gestão, jogo e tratamento de dados), e ainda pelos mais variados conteúdos interactivos, todos eles amplamente processados a partir de muitas outras redes e plataformas colaborativas. Estas, devido à sua natureza predominantemente interactiva, não só seriam capazes de nos proporcionar as mais variadas ligações, sensações e experiências de «navegação», «simulação», «estimulação» e «imersão», mas também capazes de transformar todas essas ligações em muitas outras experiências, neste caso, todas elas diferentes ou diferenciadas de todas aquelas experiências entretanto vividas em épocas anteriores (leia-se, neste caso concreto, anteriores ao aparecimento da fotografia, do gramofone, do cinema, do vídeo, e ainda do mero computador sem ligação à internet).

É óbvio que muitas destas experiências ditas interactivas e imersivas acabariam por ser amplamente desenvolvidas e aperfeiçoadas no âmbito desse extraordinário «modelo multi-sensorial» a que habitualmente chamamos de RV (Realidade Virtual)<sup>3</sup>, modelo esse que nos tem permitido explorar, seguramente, algumas das mais interessantes e variadas sensações, agora amplamente relacionadas com esse tão desejado desejo de «liberdade», «intimidade», «plasticidade», «instantaneidade», «ubiquidade», «simulação», «imersão», «interactividade», «virtualidade», tal como acabará por nos confirmar Florian Rötzer em «Mundos Virtuais: Fascínios e Reacções» (1998), quando escreve peremptoriamente ao dizer que; «ser capaz de estar em qualquer momento, e ainda ser capaz de fazer tudo (ou quase tudo) o que imaginamos, mesmo que seja apenas de uma forma virtual e não «real»: este é o sonho da disponibilidade

---

<sup>3</sup> A Realidade Virtual (RV) representaria, neste caso concreto, a «tecnologia ou o conjunto de tecnologias capazes de fazer mergulhar ou imergir o utilizador, visitante, cibernauta num universo de síntese total (virtual), tendente a provocar a sensação da experiência ilusória da tridimensionalidade do espaço (ciberespaço). Ou seja, neste caso, o visitante poderá mover-se e manipular “objectos” por intermédio de um dispositivo ou *interface* (capacete de visualização, luvas tácteis ou fato dotado de sensores, ou ainda qualquer outro material que permita a recepção e o respectivo envio de dados), de forma tão simples e operativa como quando se usa qualquer rato, teclado ou *joystick* de comando específicos». Nora, Dominique –*Les Conquérrants du Cybermonde*, Paris, Calmann-Lévy (1995), p. 335.

total que motivou o desenvolvimento tecnológico desde tempos imemoriais. Um só mundo já não é suficiente; pretendemos muitos outros mundos, entre os quais possamos saltar para a frente ou para trás, tal como fazemos com o comando remoto da televisão, através dos quais possamos mesmo produzir o nosso próprio filme através de uma mistura heterogénea de sequências libertas de todos os grilhões referenciais, incluindo os de tempo, espaço ou cena. Ora, isto corresponde a uma mobilidade geral que já não está apenas «a caminho» (...), mas que já chegou, não só para nos fascinar, mas também para converter agora qualquer acontecimento gravado numa espécie de código digital (amplamente capaz de ser produzido, reproduzido, disseminado, disponibilizado, e sistematicamente reactualizado pelas mais variadas redes e plataformas interactivas do mundo inteiro)»<sup>4</sup>. Por isso, se é verdade que todas estas aplicações e recursos altamente tecnológicos nos podem de facto proporcionar o prazer de experimentar e de sentir uma multiplicidade de ligações relacionadas com esta profunda transformação da experiência humana, ou pelo menos, baseadas nessa “ilusão” da devolução e do acesso generalizado a uma determinada experiência, também não é menos verdade que nos podem e devem ajudar a pensar, a sentir e a agir livremente sobre a complexidade do mundo em que vivemos, sob pena de não contribuírem suficientemente para potenciar e fortalecer esta relação que se pretende cada vez mais vasta, plástica, livre, criativa e dinâmica entre o homem e a máquina, ou ainda entre o pensamento e a acção, a razão e a paixão.

Pois, só assim é que seremos capazes de pensar mais e melhor (embora nunca estejamos demasiado preparados para o fazer), e pensar mais e melhor, neste caso, significa não somente não parar de pensar, mas continuar a pensar com tudo aquilo que ainda estiver à nossa inteira disposição ou ao nosso verdadeiro alcance, pois tal como nos diz José Bragança de Miranda «tudo, hoje em dia, deve servir para nos ajudar a pensar o presente» (desde pessoas, imagens, objectos, viagens, paixões, sensações, utopias, tecnologias, etc), sob pena de nos tornarmos cada vez mais incapazes de perceber tudo aquilo que se estará realmente a passar, hoje em dia, à nossa volta. Mas, afinal, o que é que se estará a passar, hoje em dia, à nossa volta? Se é verdade que não possuímos qualquer tipo de resposta segura ou definitiva para dar, nem sobre este assunto, nem sobre muitos outros, pelo menos, somos levados a concordar com aquilo que nos diz Paul Virilio, quando escreve que, hoje em dia, «já não é para as estrelas que

---

<sup>4</sup> Rötzer, Florian – «Mundos Virtuais: Fascínios e Reacções», in *Real VS Virtual* (org. José Bragança de Miranda), Revista de Comunicação e Linguagens, Número 25-26, Lisboa, Edições Cosmos (1998), pp. 73-84.



nós lançamos o nosso olhar (tal como fariam os nossos antepassados). Agora, nós olhamos tão somente para dentro dos nossos ecrãs» (Virilio, 1993: 57). De facto, hoje em dia, passamos uma boa parte do nosso precioso tempo sentados simplesmente à frente do ecrã do computador, quer por razões profissionais, quer por puro prazer e distração, quer ainda por qualquer outra razão, o que reforça uma vez mais a ideia de que é precisamente neste espaço ou «ciberespaço»<sup>5</sup>, que parecem estar agora a ocorrer algumas das mais interessantes experiências e ligações interactivas do chamado nosso tempo, quase como se estivessem finalmente reunidas todas as condições técnicas consideradas absolutamente necessárias para que se consigam realizar (mesmo que virtualmente), alguns dos principais “acontecimentos criativos” da cultura contemporânea, ou seja, quase como se vivêssemos dentro de uma espécie de «espaço» verdadeiramente dinâmico, fluido, plástico, elástico e imersivo. Tais seriam estes, agora, alguns dos principais traços interactivos do «ciberespaço»<sup>6</sup>.

Traços, aliás, todos eles inteiramente capazes, não só de nos ajudar a superar uma parte substancial das antigas limitações, insuficiências e rigidezes impostas pela chamada representação clássica do “real”, mas também capazes de nos ajudar a reinventar e a reconfigurar muitas outras perspectivas e «formas de vida» (agora consideradas como entidades virtuais), bastando para isso tão só que tenhamos o conhecimento, a “coragem” e a criatividade consideradas necessárias para que possamos continuar a «explorar e a navegar sobre elas», diria Deleuze (Deleuze, 2004: 179). Ora, seguindo esta interessante sugestão de Deleuze, poderíamos de facto continuar a «explorar e a navegar» sobre algumas destas dinâmicas interactivas do «ciberespaço», mas a verdade é que entendemos ser melhor, pelo menos nesta fase do trabalho, recuar um pouco no tempo (cronológico), e no espaço (histórico), para

---

<sup>5</sup> O «Ciberespaço» (*Cyberspace*): termo criado pelo romancista americano de ficção científica William Gibson, no seu livro *Neuromante*, escrito em 1984, para designar a representação gráfica dos dados provenientes de todos os computadores gerados pelo homem». Cadoz, Claude – *Les Réalités Virtuelles*, Flammarion, Collection DOMINOS dirigida por Michel Serres (1994), p. 128. Termo esse que passaria entretanto a ser baptizado e percepcionado em função dos mais variados contextos, interesses, funções e perspectivas (tal como já tivemos a oportunidade de referir numa passagem de um texto anterior), ou seja, tendo assim passado a designar, e a ser amplamente designado como uma espécie de «espaço de conhecimento» para Lévy, uma espécie de «geografia mental» para Benedikt, uma espécie de «alucinação generalizada» para William Gibson, ou “tão só” como um «espaço inteiramente navegável» para Lev Manovich.

<sup>6</sup> Neste aspecto, Manovich diria de forma um tanto ou quanto irónica que «o ciberespaço não tem qualquer tipo de espaço», ou que «não há espaço no ciberespaço», brincando assim com uma antiga concepção de espaço (físico/material/geográfico), ele que parece saber melhor do que ninguém que o «ciberespaço» é precisamente “composto”, ou pelo menos atravessado por muitos outros espaços (virais, imateriais, digitais, virtuais). Manovich, Lev – *The Language of New Media*, MIT Press (2001), p. 253.

tentarmos perceber um pouco melhor algumas das razões que nos terão transportado ou conduzido (de qualquer forma ainda é de movimento que estamos a falar)<sup>7</sup>, até um dos últimos níveis de desenvolvimento e aperfeiçoamento tecnológico desta complexa teia ou rede global, ou pelo menos, até esta fase simbólica do desenvolvimento da inquietante história da humanidade. Por isso, nesta perspectiva, nada melhor, parece-nos, do que tentarmos encontrar a chave ou o código digital que nos permita “descodificar” aquilo que nos terá levado a criar e a manter esta ligação tão obsessiva pelas «máquinas», e em particular por essa «máquina universal» a que entretanto viemos a chamar de computador, diria Allan Turing. Ou então, como diria Lapouge no seu livro - *O Éden e o Computador*, quando escreve ao dizer que; «Felizmente ou infelizmente, o ser vivo evoluiu. Os homens formaram-se e (deformaram-se), e com os seus instintos, as suas fantasias, as suas paixões, quebraram a organização admirável do mundo, o seu verdadeiro «autómato natural». Começaram então a mexer na natureza. Ora, bastava que caísse um único botão para que todo o mecanismo se avariasse para sempre. Daí em diante, a humanidade teve de escolher entre dois caminhos: ou assistir à explosão ininterrupta da máquina agora doida, barroca e monstruosa, quer dizer, entregar-se à história, aos seus desequilíbrios, às suas desditas, à destruição inelutável da natureza, e à sua incessante recomposição, ou então, pelo contrário, reinventar, por meio de um suplemento cada vez maior de artifícios, o impecável mecanismo da natureza primeira, o seu «autómato natural»<sup>8</sup>. Ora, perante a complexidade destes dois caminhos ou destas duas visões antagónicas da inquietante história da técnica, ou seja, perante o caminho da visão Prometeica da técnica<sup>9</sup> (visão feliz, positiva, libertária e

---

<sup>7</sup> De facto, qualquer movimento parece ser, pelo menos aparentemente, muito melhor do que qualquer ideia de paragem (pelo menos assim o consideramos do ponto de vista da teoria do conhecimento), já que este representaria, não a velha e fatídica ideia de «esgotamento», «fim», e «morte» do que quer que seja (por exemplo, a paragem absoluta do humano), mas tão só a arquitectura móvel, dinâmica e interactiva dos mais variados mecanismos ligados à informação e ao conhecimento do mundo, se bem que o humano, tal como nos diria Marc Bloch, não faça outra coisa senão «passar o tempo a montar mecanismos, embora se torne depois prisioneiro ou escravo mais ou menos voluntário dos mesmos». Bloch, Marc – *Introdução à História*, Lisboa, Presença, p.39.

<sup>8</sup> Ainda a propósito desta questão, o autor continua a escrever que «este segundo caminho é o da utopia. Diz ele que as portas do Paraíso só se podem tornar a abrir pela destreza dum serralheiro matemático. Isso obriga a conservar sem parar, a pôr-lhe grades e contrapesos, a esticar ligamentos, a multiplicar proibições, sanções, travões, a cortar, mutilar, matar. Diz, enfim, que a natureza não existe, que ela é apenas um sonho. A natureza (essa alma mortífera) não pode ser já reproduzida senão graças a um consumo fenomenal de cultura. Desfigurada pela picareta, pela roldana, pela barragem, pelo petróleo, pela escavadora, pela electricidade, a natureza já não pode ser restaurada senão através dum consumo ainda mais louco de aparelhos, engenhos, próteses e artifícios». Lapouge, G. – «O Éden e o Computador», in *Ecologia. Caso de Vida ou de Morte* (citação de Helena Varela Santos e Teresa Macedo Lima, in *O Reino dos Porquês/O homem do outro lado do espelho*, Porto, Porto Editora (1992), p.574.

<sup>9</sup> Ora, segundo as palavras de Hermínio Martins, escritas em - *Tecnologia, Modernidade e Política*

instrumental), defendida, por exemplo, por Marx e Stuart Miller (apesar das suas claras diferenças no que ao pensamento político diz respeito), ou perante a visão Fáustica da técnica<sup>10</sup> (visão negativa, trágica, pessimista e decadente), defendida, por exemplo, por um Oswald Spengler (que se assume como um forte herdeiro do pensamento de Nietzsche), e que a certa altura do seu livro - *O Homem e a Técnica* (1931), se interrogaria justamente sobre os argumentos da visão Prometeica da técnica e da cultura, quando escreve ao dizer que «ao atrevimento de Prometeu que ousa introduzir-se no céu para se apoderar das “potências divinas”, e as submeter ao homem sucede a queda de Prometeu. Ora, nestas condições, que valor podem assumir agora as profusas e inúteis alusões às *eternas conquistas da humanidade?*» (Spengler, 1931: 43-44). Ou seja, quase sempre associada ao «progresso humano», e à conquista de uma certa liberdade em relação à nossa anterior condição de servidão e até de escravatura face à rigidez e à dureza da natureza, contra a qual, aliás, «o homem terá proclamado esse tal grito de liberdade primordial, na tentativa de se soltar das amarras que o prendiam àquilo que ele considerava ser o seu próprio destino» (Spengler, 1931: 67), mas também amplamente contestada na sua inquietante condição de superioridade em relação a essa mesma natureza, a verdade é que a «técnica» tem sido, contudo, desde há muito tempo, amplamente amada por uns, e brutalmente odiada por outros.

Aliás, desde o uso dos mais “simples” instrumentos de trabalho (utensílios de corte, de fogo, de construção, de transporte, mas também de escrita e de comunicação), até chegarmos a uma das mais complexas redes colaborativas de todos os tempos (a tal *Web 2.0*), a verdade é que o problema ambivalente da técnica, formulado desde o século XIX, por Marx, parece residir precisamente no facto aparentemente incontestável da «técnica não ser neutra», isto apesar de outros autores defenderem exactamente o contrário, ou seja, a «neutralidade» dessa mesma técnica. Ora, perante esta

---

(1996), «a tradição prometeica insere-se nas filiações da modernidade iluminista, que apresentou os seus desdobramentos, tanto nas escolas científicas do positivismo, como nas escolas críticas do século XIX, e XX. A técnica, nesta tradição, aproxima-se fundamentalmente da visão instrumental que relaciona o domínio técnico da natureza para fins humanos (“o bem supremos da humanidade”), conferindo assim uma crença positiva na racionalidade do mundo tecnológico». Para uma análise detalhada dalguns destes aspectos, veja-se o site <http://maelstromlife.wordpress.com/2010/09/27/i-marx-tecnica-e-modernidade/>.

<sup>10</sup> Ainda segundo as palavras de Hermínio Martins, também escritas em *Tecnologia, Modernidade e Política* (1996), «a tradição Fáustica, por sua vez, preconizada pelo Idealismo Romântico Alemão, realizou a crítica da visão Prometeica, tendo assim desvinculado radicalmente o carácter da técnica como o “bem supremo da humanidade”. Isto significou repensar como os instrumentos da técnica podem compreender um mundo fenoménico, com fins de previsão, controlo e domínio social». Para entender um pouco melhor os argumentos das duas tradições acima enunciadas, o que implicará, naturalmente, um regresso ao pensamento político de Marx sobre algumas destas questões, vejam-se as reflexões entretanto disponíveis em <http://maelstromlife.wordpress.com/2010/09/27/i-marx-tecnica-e-modernidade/>.

ambivalência da «neutralidade» ou da «não-neutralidade» da técnica, José Bragança de Miranda, diz-nos no seu livro de *Teoria da Cultura*, que «o assunto é algo confuso, pois na maioria das vezes significa que, sendo «neutra», se lhe podem impor valores morais, jurídicos ou outros. Mas existe uma outra, e bem mais radical acepção da técnica, que diz que, sendo neutra, é «neutra» relativamente a todos os valores. Dado o embaraço que a segunda visão provoca, percebe-se a tendência para considerar que a técnica não é neutra, e que nessa não-neutralidade se manifesta a necessidade de opor bons valores a valores «maus» («capitalistas», entenda-se bem)»<sup>11</sup>. Assim sendo, e dado a complexidade, a tensão e o «embaraço» da maioria destas questões (que não deixariam de alimentar um aceso debate, do género “prós e contras”), caberia, nomeadamente a Heidegger, o difícil trabalho de tentar desfazer ou deslaçar algumas destas ambiguidades, ou pelo menos, o de tentar perceber a essência dalgumas destas questões, sobre as quais, aliás, se continuariam, durante muito tempo, a lançar as mais variadas suspeitas, e a esgrimir os mais fortes, intensos e contraditórios argumentos e debates.

Por isso, conforme já tínhamos referido anteriormente, caberia então a Heidegger, a difícil e urgente tarefa de tentar compreender algumas das razões desta complexa e pesada herança histórico-cultural, mas também algumas das mais profundas razões relacionadas com o facto do conhecimento da «técnica» jamais ser possível sem uma abordagem relativa à «essência» da própria técnica, embora uma abordagem sobre a «essência da técnica nada possua de técnico»<sup>12</sup>. Ora, uma vez mais, perante a ambiguidade destas questões, Heidegger irá apresentar uma série de argumentos tendentes a demonstrar que a «técnica» de facto não é puramente instrumental, ou seja, que não é um simples meio para atingir determinados fins, sendo certo também, que por mais clara e objectiva que nos pareça esta tese, a verdade é que todos nós sabemos muito bem todo o tipo de ambivalências e de atrocidades que ela entretanto terá vindo a provocar na história do pensamento ocidental (para o bem e para o mal, naturalmente). De qualquer forma, o que importa agora aqui salientar é que a noção de «técnica», do grego (*technè*) é, ao contrário de um mero «instrumento», um modo de «desvelamento do «real»<sup>13</sup>, que permitiria assim convocar quer a noção do «fazer», quer a noção do «saber», tal como nos diz Heidegger quando escreve ao dizer que; «a *technè* não é

---

<sup>11</sup> Bragança de Miranda, José A. – *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI (2002), p. 40.

<sup>12</sup> Sobre esta questão Heidegger continuaria a dizer-nos que «também jamais perceberemos a nossa ligação à essência da técnica, enquanto continuarmos a nos representar e a praticar na técnica, a acomodarmo-nos ou a fugir dela». Heidegger, Martin – *La Question de la Technique* (1953), p.9.

<sup>13</sup> *Idem, Ibidem*, p.19.

apenas um conceito do fazer, mas também um conceito do saber. *Techné* e também técnica querem dizer que qualquer coisa está posta (*gestellt*) no manifesto, acessível e disponível, e que é dada enquanto presente à sua posição (*Stand*). Ora, na medida em que reina na técnica o princípio do saber, ela fornece a partir de si própria a possibilidade e a exigência de uma formação particular do seu próprio saber ao mesmo tempo que se apresenta e se desenvolve uma ciência que lhe corresponde»<sup>14</sup>. Ora, é precisamente este «princípio do saber» de que nos fala Heidegger a propósito da técnica que parece ter estado desde sempre intimamente associado, quer aos mais variados domínios da produção, divulgação e partilha do conhecimento científico e tecnocientífico, quer ao conhecimento de um dos primeiros sentidos da arte, tal como este lhe terá sido conferido pela antiga Grécia, onde esta era considerada, aliás, como uma espécie de «ciência da arte», baseada nos princípios do conhecimento do equilíbrio e da verdadeira proporcionalidade das formas (a escultura grega continua a representar um excelente exemplo disso), quer ainda associado até Platão à noção de «poesia»<sup>15</sup>, ou de «*poiésis*». Por isso, na prática, é justamente esta a noção de «técnica», tal como nos é aqui revelada por Heidegger, que «deriva do grego *technikon*, e que designa aquilo que pertence à *technè*. Ora, este termo tem desde o começo da língua grega, a mesma significação que *epistemè* – quer dizer: velar sobre uma coisa, compreendê-la. *Technè* quer dizer: conhecer-se em qualquer coisa, ou mais precisamente no acto de produzir qualquer coisa», ou seja, «*Technè* significa conhecer, e conhecer-se no acto de produzir - conhecimento» (Heidegger, 1999: 21).

Dada a importância desta passagem, o que importa aqui frisar, uma vez mais, é que Heidegger jamais poupará esforços no sentido de tentar perceber e definir a essência da técnica moderna, referindo-se para tal, que o «acto de produzir» é uma forma de «conhecer e de conhecer-se», ou tão só uma «forma de desvelamento do real» (Heidegger, 1999; 22), ou seja, é uma forma de revelação, de manifestação, e de mostraçã de algo ou de alguma coisa, tal como é também «uma forma de provocação (*heraus-fordern*), pela qual a natureza é posta em posição de libertar uma energia que possa como tal ser extraída e acumulada»<sup>16</sup>, quer pelas inúmeras forças do real, quer pelas suas ligações, interacções e mobilizações em relação às mais variadas dinâmicas

<sup>14</sup> Heidegger, Martin – *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p.22.

<sup>15</sup> Usaremos aqui o termo «poesia» a partir da palavra de origem latina cujo sentido se refere não só à criação poética, mas também no sentido de enfatizar o radical grego da palavra «*poiético*» que significaria precisamente produção, fabricação, e estabelecimento de relações com outras formas de conhecimento.

<sup>16</sup> Heidegger, Martin, *Ibidem*, 1953, p.20.

do conhecimento. Aliás, a necessidade de provocar a natureza no sentido de a transformar em cultura ou em conhecimento é de tal ordem que Heidegger jamais se cansará de salientar que «O homem actual é ele próprio provocado pela exigência de provocar a natureza para a mobilização. O próprio homem é intimado, e submetido à exigência de corresponder a esta enorme exigência»<sup>17</sup>. Uma exigência de tal ordem necessária que o levará constantemente a questionar-se sobre a complexidade do inquietante problema da «técnica», de tal forma que este irá avançar com uma noção tão fundamental como a de «*Gestell*», ou seja, esse «dispositivo» de provocação, mostração, mobilização e comunicação das mais variadas ligações (culturais, técnicas, estéticas, plásticas, eróticas), e que no seu conjunto tenderão, naturalmente, a pôr em causa essa tal dimensão meramente instrumental da técnica, ou seja, é esse conhecimento que ele vai adquirindo da técnica, e das suas mais variadas ligações que lhe permitirá pôr em causa essa tal dimensão meramente instrumental, demonstrando assim, uma vez mais, de forma clara, decisiva e provocatória que a «concepção puramente instrumental ou puramente antropológica da técnica se tornou demasiado caduca no seu próprio princípio» (Heidegger, 1953: 28). Aliás, de tal forma caduca que para Heidegger esse «carácter meramente instrumental jamais seria capaz de definir o que é próprio da essência da técnica e dos seus produtos» (Heidegger, 1999: 19), alertando-nos assim para a necessidade de tentarmos perceber um pouco melhor sobre o que é que falamos quando falamos da chamada «civilização da técnica».

Ora, neste aspecto, Vattimo diz-nos que «quando falamos de civilização da técnica, no sentido mais amplo e «ontológico» do termo a que alude a noção de *Gestell*, temos de compreender que aquilo a que aludimos não é apenas ao conjunto dos aparelhos técnicos que mediam a relação do homem com a natureza, facilitando-lhe a existência através de todo o género de utilizações. Embora esta “definição” meramente instrumental da tecnologia valha em geral para todas as épocas (anteriores), agora ela revela-se demasiado genérica, superficial e insuficiente, ou seja, a tecnologia que “domina” e modela o mundo em que vivemos é certamente feita de máquinas ainda entendidas no sentido tradicional do termo (mas, é muito mais do que isso» (Vattimo, 1992: 22). É de tal forma muito mais do que isso, continuaria ainda Vattimo a escrever, que agora viveríamos tão somente no tempo em que «o sentido em que se move a tecnologia já não é só o do domínio da natureza através das máquinas, mas o do

---

<sup>17</sup> Heidegger, Martin, *Ibidem*, 1999, p. 29.

conhecimento e desenvolvimento específico da comunicação, informação e da construção do mundo como imagem» (Vattimo, 1992: 23). Uma imagem de tal forma complexa que corresponderia, agora, por essência, definição e temperamento, à tal «época das imagens do mundo», isto para usarmos ainda uma expressão de Heidegger. Ou seja, apesar desta «concepção puramente instrumental da técnica» ter perdido sentido, força e pertinência intelectual (de facto temos assistido à sua falência generalizada), a verdade é que o homem sempre foi, historicamente falando, altamente «seduzido», «contaminado», «atravessado», «mobilizado», e «requisitado» tecnicamente pelos mais variados «aparelhos», «automatismos», «utensílios», «próteses», «dispositivos», na maioria dos casos usados de forma puramente instrumental, ou seja, por mais que tenhamos “vaticinado” a sua própria «falência» ou «morte», e que queiramos esquecer a maioria das suas marcas, tantas vezes violentas e perturbadoras, a verdade é que, às vezes, muitas vezes até, parece-nos muito difícil conseguir “ocultar” os inúmeros traços, vestígios, indícios e influências que essa «concepção puramente instrumental da técnica» nos terá verdadeiramente legando ao longo da sua própria e conturbada trajectória histórica (apesar, naturalmente, das suas sucessivas crises e falências).

Por isso, se é verdade que tivemos alguma dificuldade em nos libertar dos seus antigos traços e influências (ainda hoje muito marcantes em determinados sectores da nossa sociedade), também não é menos verdade que essa situação talvez tenha ocorrido devido ao facto de não termos tido o tempo suficiente para perceber e digerir racionalmente todos os acontecimentos que terão estado relacionados com o processamento considerado “demasiado rápido” dessa passagem ou dessa transição realizada entre uma época longamente marcada ou dominada por um único meio (instrumento), ou por um único monopólio, isto é, «o monopólio da escrita» (Kittler, 1999: 4), e cuja influência se terá feito sentir pelo menos até ao início do século XIX, e um curto período de tempo histórico (séculos XIX, e XX), durante o qual passaríamos então a assistir ao rápido e sucessivo surgimento de um sem número de novos meios (fotografia, telégrafo, fonógrafo, cinema, etc), a que se juntarão muitos outros, numa trajectória de forte e rápida ascensão de meios ao longo de todo o século XX (rádio, televisão, vídeo, computador, internet), apesar de neste momento, curiosamente, nos encontrarmos novamente perante o domínio alargado de um “único meio”, neste caso, a saber; perante o domínio dessa «máquina universal» chamada computador (Allan Turing) que, para todos os efeitos, parece reunir ou integrar todo o potencial dos meios

anteriormente enunciados. Ora, se pensarmos que em mais ou menos duzentos anos teremos passado do «monopólio da escrita» (Kittler), para o monopólio da informática, então talvez consigamos encontrar algumas das principais razões capazes de nos ajudar a perceber um pouco melhor as dificuldades de recepção, transição e adaptação do humano aos novos meios de «comunicação, informação, e construção do mundo como imagem» (Vattimo, 1992: 23). Se acrescentarmos a tudo isto ainda o facto da «escrita» poder ser considerada em todo este processo de transição de meios como um dos primeiros e mais fortes “instrumentos tecnológicos”, e tendo em linha de conta que a sua influência e domínio se terá feito sentir pelo menos até ao início do século XIX, então talvez tenhamos aqui mais umas tantas razões dessa nossa dificuldade de recepção e adaptação ao processo de transição dos velhos para os novos meios, ou ao processo de transição de uma concepção puramente instrumental da técnica para uma concepção altamente plural, criativa, colaborativa e interactiva da actuais tecnologias digitais. Ou seja, se pensarmos que teremos tido uma longa história (da Grécia até ao século XIX), amplamente dominada por “um único meio” tecnológico (alfabeto-escrita-instrumento), e um curto período de tempo histórico (séculos XIX, e XX) repleto das mais rápidas, inquietantes e sucessivas transformações tecnológicas ligadas aos chamados novos meios, realizadas durante um curto espaço de tempo (historicamente falando), então talvez de encontrem e compreendam algumas das razões que terão estado na origem destas dificuldades de adaptação, e de libertação em relação à influência dessa velha e longa concepção puramente instrumental da técnica.

É óbvio que esta passagem do papel da técnica de mero «instrumento» de libertação histórica do homem (considerado como um verdadeiro escravo, tanto da natureza, como dos outros homens), para uma espécie de «rede alucinatória» verdadeiramente plural, imaterial, digital, interactiva, colaborativa, imersiva e virtual, não terá sido, pelo menos numa primeira fase, nada fácil de compreender e de digerir, quer do ponto de vista da sua própria recepção teórica, quer do ponto de vista da assimilação das suas mais variadas práticas ou usos, não só pelas inúmeras rupturas e abalos que entretanto esta foi introduzindo em relação ao passado histórico, mas também pelas inovações que passou rapidamente a assumir, e que, no seu conjunto, acabariam por determinar, uma vez mais, de forma clara e decisiva, a importância, a compreensão, e o sucesso destas novas forma de recepção, produção, divulgação, partilha e reactualização constante dos mais variados conteúdos, e do acesso fácil e rápido ao real. Neste caso, um real que passará a ser imediatamente atravessado ou



penetrado pelas mais variadas e inquietantes forças e imagens, tal como nos diz Walter Benjamin, quando escreve ao dizer que: «Uma geração que ainda tinha ido à escola de carro puxado a cavalos, acha-se agora em campo aberto, numa paisagem em que nada lhe era reconhecível, excepto as nuvens e, no meio de um campo de forças atravessado pelas mais variadas tensões e explosões (tecnológicas), acha-se agora o minúsculo e frágil corpo humano»<sup>18</sup>. Ou seja, apesar da «técnica» nos ser agora apresentada, não como um mero «instrumento», por exemplo, «um carro puxado a cavalos», mas como «um campo de forças atravessado pelas mais variadas tensões e explosões», tão variadas e inquietantes como aquelas que nos são agora transmitidas por uma das mais potentes plataformas interactivas e colaborativas de todos os tempos (*Web 2.0*), quase como se esta representasse um dos últimos capítulos da inquietante história da humanidade, coincidindo esta leitura, aliás, com as palavras de Kleist, publicadas em 1806, quando este escrevia, já nessa altura, que também eles teriam chegado ao «último capítulo da história do mundo», ou seja, apesar destes aspectos, e destas perplexidades, a verdade é que nada nos deve impedir de continuar a reflectir seriamente sobre a pertinência e a enorme centralidade dalgumas destas questões, sob pena de nos transformarmos apenas em meros «apertadores de botões».

Pois, tal como nos diz Arlindo Machado, na introdução do livro de Vilém Flusser - *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica* (1983), a verdade é que apesar de toda esta centralidade sobre a grande sofisticação das actuais tecnologias digitais, muitas vezes, «continuamos a ser apenas meros operadores de rótulos, meros apertadores de botões, meros «funcionários» das máquinas, ou seja, lidamos com situações programadas sem nos darmos conta delas, pensamos que podemos escolher e, como decorrência, imaginamo-nos inventivos e livres, mas a nossa liberdade e a nossa capacidade de invenção, muitas vezes, estão apenas restritas a um *software*, ou a um conjunto de possibilidades dadas a priori e que não podemos dominar inteiramente. Esse é o ponto em que a Filosofia de Flusser quer justamente intervir: ela quer produzir uma reflexão sobre as possibilidades de criação e liberdade numa sociedade cada vez mais programada e centralizada pelas tecnologias digitais». Ora, é precisamente esta excessiva centralidade das actuais tecnologias digitais no domínio da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, que nos deve levar seriamente a pensar, não apenas sobre o antigo problema da técnica, mas sobre o problema do seu respectivo uso e abuso

---

<sup>18</sup> Benjamin, Walter – *Le Conteur*», in *Ouvres*, III, Paris, Folio, p.116.

no contexto alargado das suas mais variadas e actuais condições de possibilidade. E a fazê-lo, neste caso, não a partir de uma ideia demasiado romântica da técnica e da vida, mas a partir de um leque tão variado quanto possível de autores que directa ou indirectamente tenham sido levados a reflectir sobre a complexidade deste problema à medida que a experiência vai sendo toda ela como que «requisitada tecnicamente», quase como se tivéssemos chegado a um qualquer ponto culminante em que a «técnica» conjugaria agora «todas as suas possibilidades extremas»<sup>19</sup>, de forma completamente descomplexada, e até “descontrolada”, e as cruzaria com as nossas mais variadas «formas de vida» (Agamben), não que isso nos faça ou que nos deva fazer sentir completamente desprotegidos ou desarmados face à sua «penetração totalitária»<sup>20</sup>, isto para usarmos novamente uma das célebres passagens de Heidegger pronunciada, neste caso, a propósito da técnica moderna e do «carácter deveras irresistível do seu domínio quase ilimitado».

Ora, apesar dalgumas destas perplexidades continuarem ainda bem activas no pensamento contemporâneo, principalmente se tivermos em consideração alguns argumentos mais pessimistas desenvolvidos por autores tão diferentes como por exemplo; um Paul Virilio, um Neil Postman, ou ainda por um Vilém Flusser (autores que defendem uma visão mais negativa acerca da técnica e da maioria dos seus efeitos), ou seja, apesar dalgumas destas perplexidades, a verdade é que o actual problema da técnica já não passa necessariamente, na nossa perspectiva, pela velha questão de sabermos se é a técnica que nos domina ou se somos nós que dominamos a técnica, mas pela deslocação desse velho problema de ordem meramente especulativo para o interior de um novo problema, agora considerado como muito mais vasto, interessante e criativo, e que passa, neste caso concreto, pela criação e manutenção saudável ou sustentável (como agora se diz), de uma ligação cada vez mais íntima, interactiva e colaborativa entre o homem e as tecnologias digitais, representando assim este actual estado da «técnica», não uma espécie de «ponto final» de um antigo itinerário que terá começado com o pensamento do velho Platão, mas um novo ponto de partida que estará agora a realizar-se dentro da cabeça de um qualquer artista ou «filósofo que pensa de chave de fendas e de *chip* na mão», o que representa bem o início de uma nova etapa colaborativa em relação à nossa própria trajectória histórica. Por isso, nesta perspectiva,

---

<sup>19</sup> Heidegger, Martin – *Questions IV*, Paris (1976), pp.114-116.

<sup>20</sup> Heidegger, Martin – *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa, Editora Vega/Passagens, Lisboa (1999), p. 27.

torna-se absolutamente necessário tentar compreender alguns dos principais traços ou sintomas das actuais tecnologias digitais, não sob pena de ficarmos completamente desarmados face à sua «penetração totalitária» (Heidegger), mas para ficarmos mais bem preparados para lidar, colaborar e interagir com o seu enorme potencial criativo. Um potencial criativo que terá resultado seguramente de muitos e muitos anos de adaptação a uma enorme sucessão de expectativas, investigações, crenças, avanços e transformações, mas também de muitos e muitos anos de adaptação a uma não menos sucessão de desconfianças, ameaças e perigos que, no seu conjunto, também terão contribuído significativamente para que tivéssemos chegado até onde chegámos, neste caso, em matéria de desenvolvimento tecnológico. É óbvio que neste aspecto todos nós sabemos, até por experiência própria, que é quase sempre a melhor das experiências, que nem sempre é fácil aprender a lidar com as forças, as mudanças, as desconfianças e os perigos que essas mesmas mudanças normalmente acabam por acarretar (sejam elas quais forem as forças, sejam elas quais forem as mudanças, sejam eles quais forem os perigos), mas também sabemos, muitas vezes, que quando essas mudanças são devidamente realizadas, se podem vir a transformar precisamente numa das coisas mais importantes, aliciantes e até viciantes da nossa própria vida, pois tal como diria Hölderlin, tantas vezes citado por Heidegger, e por tantos outros autores, a verdade é que «onde está o perigo, está também aquilo que salva»<sup>21</sup>.

Por isso, apesar da força demasiado tensional desta frase e dos múltiplos sentidos que ela ainda consegue transportar consigo, a verdade é que agora já não se trata aqui de salvar o que quer que seja, pois a «história da salvação», essa, há muito que já terá sido abandonada por nós, ou pelo menos, as suas fundações há muito que terão sido minadas e abaladas, pois tal como diria Nietzsche; «deus está morto. Ora, se «deus está morto», então agora «tudo é verdadeiramente possível» diria ainda Dostoiévsky, para complicar mais um pouco, ou ainda um pouco mais a equação já de si demasiado

---

<sup>21</sup> A propósito desta questão Heidegger diz-nos precisamente que « (...) à medida que cresce o perigo, crescerá, também, mas noutro lugar, uma força de salvação que chegado o momento, vencerá o perigo. É, pelo contrário, o próprio perigo ou o que dá no mesmo, o *Gestell* no extremo do seu risco, que se pode revirar e manifestar como aquilo que salva». Heidegger, Martin - *Essais et Conférences*, Paris (1958), p.39; Heidegger, Martin – «Le Tournant», in *Questions IV*, Paris (1976), p.148; ou Heidegger, Martin – *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p. 62. Por isso, ciente deste poder verdadeiramente transformador do «perigo», quer em relação às inúmeras questões da «técnica», quer em relação às inúmeras questões da arte e da vida, Heidegger jamais deixará de citar, por isso mesmo, muitas vezes e até de maneira insistente e obsessiva uma passagem deveras pertinente de Hölderlin, quando este afirma peremptoriamente: «Onde está o perigo, está também aquilo que salva», o que resume bem a importância que Heidegger atribuía a esta passagem, também ela demasiado perigosa quando usada indevidamente.

complicada. Portanto, o que estaria agora aqui em causa já não seria tanto a «história da nossa própria salvação», ou da salvação do que quer que fosse, mas a história do verdadeiro potencial criativo das actuais tecnologias digitais, pois a verdade é que, tal como nos diz Kittler, em *Gramophone, Film, Typewriter* (1999); «se o filme chamado história se rebobinasse, entraria numa espiral sem fim, ou seja, aquilo que cedo terminará num monopólio de *bits* e fibras ópticas começou precisamente com o monopólio da escrita» (Kittler, 1999: 4). Um «monopólio da escrita» que apesar de tudo vai cedendo o lugar, pelo menos a partir do século XIX, tal como já referimos anteriormente, a uma série de tecnologias que entretanto nos haveriam de transportar para um tempo (*cibertempo*), e para um espaço (*ciberespaço*) de reconhecimento, proliferação e centralidade generalizada dos mais variados meios tecnológicos, que deixariam assim de ser pensados, sentidos e vividos em função da clássica «concepção meramente instrumental da técnica», fortemente devedora dos princípios gerais defendidos pela velha metafísica especulativa, para passarem a ser pensados e fruídos em função da chamada nova «metafísica dos meios» (Dieter Merch), amplamente estudados por McLuhan, logo a partir da década de 60, no seu célebre livro – *Understanding Media. The Extension of Man* (1964), e depois por muitos outros autores, incluindo um dos seus mais mediáticos “continuadores», neste caso, a saber; Friedrich Kittler.

Autor que se tem dedicado precisamente a estudar e a recuperar algumas dessas velhas problemáticas McLuhanianas, sempre na tentativa de demonstrar que devemos continuar a pensar e a repensar sobre alguns destes problemas, não a partir das categorias demasiado rígidas e cansadas do passado, mas através da força criativa e projectual destas novas «metáforas» plásticas, líquidas, lúdicas, eróticas e trajectivas do contemporâneo, sob pena de continuarmos a querer pensar e a repensar o presente com os antigos operadores conceptuais do passado (o que não seria de todo necessário, nem sequer possível, quanto mais desejável). Por isso, se é verdade que o presente está cada vez mais a ser «requisitado» pela intensidade e fluidez das forças interactivas do contemporâneo, também não é menos verdade que existem alguns autores que continuam a defender a tese de que só conseguiremos repensar seriamente o fenómeno da expansão excessiva da técnica se voltarmos a religar os problemas da técnica com os problemas da velha metafísica. Ora, quanto a isso, nós achamos que de facto é preciso continuar a reflectir sobre muitas destas questões, não a partir dos princípios dessa velha metafísica especulativa, mas tão só a partir dos princípios desta nova «metafísica dos

meios» (Dieter Merch). Ou seja, o que parece estar agora em causa, não é a necessidade de continuarmos a pensar estas questões a partir dos princípios dessa velha metafísica, mas a necessidade de procedermos a uma verdadeira inversão ou deslocação dos termos dessa velha equação ocidental para o contexto alargado desta «nova metafísica dos meios», pois só assim é conseguiremos repensar o problema da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, neste caso, a partir dos princípios da plasticidade, da fluidez e do potencial criativo das mais variadas tecnologias digitais, elas que continuam a fazer toda a grande diferença do nosso tempo, para que assim, nem tudo fique exactamente na mesma. Quanto a isso, uma vez mais, tudo faremos, ao longo deste trabalho de investigação, para continuar a repensar algumas destas problemáticas, não a partir das amarras dessa velha «metafísica das origens», mas a partir da plasticidade, da intensidade e da liberdade criativa destes novos meios, e de tudo aquilo que estes continuam ainda a colocar à nossa inteira disposição. Se bem que, hoje em dia, não sabemos muito bem o que é que estes meios ainda conseguem ou não colocar à nossa disposição, quer em matéria de teoria, quer em matéria de uso ou de prática dos *media*, pois, tal como consta na introdução do livro de Heidegger, já acima citado, a verdade é que, neste momento; «Não se sabe exactamente nem o que se passará, nem como seremos implicados. Sabemos apenas que é imenso aquilo que agora está em jogo porque aquilo que se deve revirar não é senão o espaço global da civilização ocidental. Aliás, é precisamente por isso que não é possível fundarmos a nossa esperança no que quer que seja, pois os termos da fundação dessa esperança pertenceriam ainda à era da velha metafísica (e, essa, pelo que sabemos ou julgamos saber, neste momento, já não se faz sentir aqui entre nós)»<sup>22</sup>.

Ora, se é verdade que essa «velha metafísica» de facto já não se faz sentir aqui entre nós, também não é menos verdade que quanto à outra, à nova «metafísica dos meios», também muito pouco sabemos sobre ela. Sabemos apenas que não sabemos o suficiente para compreender todos os níveis de dependência, perplexidade e incerteza, mas também todos os níveis de satisfação, simulação, potencialidade e excitabilidade que ela nos vai colocando diariamente à disposição. Dependências, perplexidades e incertezas, mas também satisfações, simulações e potencialidades várias que não nos devem impedir, apesar de tudo, de continuar a pensar e a repensar sobre aquilo que se estará agora a passar à nossa volta, quer em matéria de colaboração, deslocação e

---

<sup>22</sup> Heidegger, Martin – *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa, Vega (1999), p.66.

interacção dalguns dos mais variados mecanismos da razão e da paixão, quer em matéria de plasticidade, criatividade e virtualidade dalguns dos mais variados pensamentos e acções de uma sociedade cada vez mais alicerçada nos princípios interactivos destes novos meios (todos eles amplamente preparados para construir uma nova imagem do mundo, neste caso, um mundo cada vez mais virtualizado pelos inúmeros feitos e efeitos da imagem). Ora, chegados a este ponto do trabalho, estaremos nós de facto preparados para enfrentar, uma vez mais, de forma clara e decisiva, a presença continuada deste «monopólio» tecnológico alicerçado na misteriosa força da virtualidade da imagem, e das suas mais variadas ligações (plásticas, afectivas, trajectivas, eróticas)? Estaremos nós preparados para aprender a viver e a conviver na era em que a «técnica» tudo parece tornar verdadeiramente possível? Ora, se estamos ou não preparados para enfrentar todos estes desafios, é algo que ainda não sabemos muito bem. O que nós sabemos ou julgamos saber é que a «técnica», essa, de facto não é neutra, confirmando assim, uma vez mais, de forma clara, a tese de Heidegger de que a técnica terá deixado de ser «meramente instrumental» para passar a mobilizar e a «penetrar vertiginosamente nas nossas vidas», com o que tudo isso ainda possa implicar de «perigo», incerteza e «controlo», mas também de liberdade, colaboração e criatividade em relação à maioria dos nossos pensamentos, sensações, comportamentos e paixões.

Ora, em relação a este aspecto, tal como em relação a tantos outros aspectos da vida, o que é impressionante verificar é a força ou a intensidade com que as tecnologias digitais, e as suas mais variadas “ligações afectivas” continuam a exercer sobre cada um de nós, quase como se simbolizassem o «princípio activo do prazer» (Freud/Lacan) de uma qualquer «mobilização erótica» amplamente capaz de nos seduzir a maioria dos sentidos, isto para salientarmos a importância de uma expressão de Peter Sloterdijk, usada pelo autor quando este reflectia a propósito da necessidade de escaparmos às mais variadas insuficiências tantas vezes impostas pelas inquietantes limitações da «intoxicação voluntária» do real. Aliás, caso contrário, como é que se explicaria que as tecnologias e as imagens geradas por simples algoritmos recursivos pré-programados possam ainda assim continuar a viciar indefinidamente o nosso cérebro (adição), sem que se experiencie, muitas vezes, sequer algo de realmente novo ou diferente, mas apenas uma série de movimentos repetitivos e mudanças de direcção, de velocidade, de andamento, de espaço e de estimulação visual, sensorial e afectiva de coisas já anteriormente percebidas por cada um de nós. Estaremos nós a ficar demasiado

dependentes destas ligações excessivamente atractivas do *online*? Estaremos nós preparados para aprender a viver e a conviver com o enorme potencial erótico e afectivo destas tecnologias? Elas que nos agarram, mordem e arrastam, uma vez, e outra, e mais outra ainda, exactamente para o “mesmo sítio”, simulando novas formas de nos mantermos ligados ao mesmo espaço e à mesma imagem, agora já outra imagem diferente da anterior e da seguinte, e assim sucessivamente? Por isso, o que importa aqui frisar, uma vez mais, é de facto o enorme potencial afectivo das tecnologias digitais, e a sua respectiva capacidade de recombinação plástica, lúdica e criativa das «imagens», quer no âmbito da arte e da cultura, quer no âmbito da vida contemporânea em geral, o que demonstra, uma vez mais, de forma clara e decisiva, o extraordinário potencial da «não-neutralidade» das tecnologias digitais, tal como salienta Donna Haraway quando escreve sobre o assunto ao dizer que; «A tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fizemos, que por sua vez está dentro de nós. Vivemos num mundo de ligações e de vibrações altamente penetrativas e alucinatórias (vivemos na era das tecnologias da imagem)»<sup>23</sup>.

Ou seja, contagiando tudo e todos, «penetrando» aqui, ali e acolá, mas também navegando para a frente, para trás, para a esquerda, para a direita, para cima, para baixo, para o lado, ou para todos os lados possíveis e imaginários, a verdade é que as tecnologias contemporâneas, como uma espécie de «vírus interactivo», parecem de facto «contaminar», «parasitar», «contagiar», «afectar», «mobilizar», «virtualizar», «linkar» toda a «ordem semântica do mundo», quase como se a ramificação das suas ligações (técnicas, plásticas, afectivas, eróticas), mais não fizessem do que demonstrar o potencial e o fascínio demasiado evidente desta extraordinária mobilização tecnológica. Aliás, uma mobilização tecnológica de tal ordem crescente, vertiginosa e ramificada que não há sector ou actividade (público ou privado), que não esteja a ser amplamente provocado ou requisitado tecnicamente por ela, ou seja, hoje em dia, não há nada, nem ninguém que de facto consiga escapar às dinâmicas interactivas do seu “poderoso sistema operativo”, de tal forma que todo este processo tem estado a desenhar uma nova arquitectura digital e hipertextual altamente capacitada para desenvolver uma nova «escrita do mundo», agora totalmente baseada nos princípios interactivos da produção, manipulação, partilha e virtualização ramificada das mais variadas linguagens (blocos

---

<sup>23</sup> Haraway, Donna (1991) - «A cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova Iorque, Routledge, pp.149-160.

de palavras, sons, imagens, movimentos, animações gráficas, etc) todas elas amplamente capazes de reactualizar a nossa maneira de pensar, de sentir e de agir sobre as múltiplas dimensões do real, quase como se vivêssemos mergulhados no interior de uma qualquer «máquina desejante» diria Deleuze, ou no seio de uma verdadeira «máquina das atracções» diria Eisenstein, ou tão somente nas entranhas dessa vertiginosa «máquina das máquinas» chamada computador, diria finalmente Alan Turing. Neste caso, uma «máquina das máquinas» cada vez mais imediata, instantânea, automática, numérica, interactiva, digital, hipertextual, imersiva, virtual, tal como nos diz Vilém Flusser, quando escreve ao dizer que, «no actual estágio chamado de pós-histórico, a «escrita do mundo» é construída com ou por máquinas, consistindo estas assim essencialmente numa articulação de imagens entre imagens – no limite, imagens digitalizadas, multiplicáveis ao infinito, manipuláveis à vontade e passíveis de distribuição instantânea a todo o planeta. Caracteres tornam-se *bytes*, sequências de texto convertem-se em sequências de *pixels*, os fins e os meios são substituídos pelo acaso, as leis pelas probabilidades e a razão pela programação, reprodução e virtualização altamente tecnológicas»<sup>24</sup>.

De facto, a técnica deixou de ser um mero instrumento ao serviço de um qualquer programa desenhado analogicamente para corresponder apenas, e de forma mais ou menos racional, a um único alvo ou objectivo, para passar cada vez mais a penetrar, a atravessar, a afectar, e a disseminar-se vertiginosamente pelos mais variados aspectos da nossa própria vida (sejam estes aspectos económicos, políticos, sociais, culturais, artísticos, ou outros que sejam), de tal forma que todas estas dinâmicas interactivas foram assim contribuindo para a criação de um novo espaço digital a que agora chamamos tão somente de ciberespaço. Aliás, este é um espaço que se encontra tecnicamente preparado para articular e simular uma vasta gama de experiências cada vez mais intimamente ligadas a princípios, tão variados e interessantes, como por exemplo, o «princípio do saber» (Heidegger), o «princípio do prazer» (Freud/Lacan), e o «princípio do fazer» (Marx/Junger), neste último caso, do fazer com que o espaço da «produção eficiente da simulação» (Klossovski) se possa transformar num verdadeiro laboratório interactivo das emoções e do desejo de possuir e de ser possuído pelas mais variadas imagens, ou seja, um espaço ligado ao prazer da plasticidade de se poder

---

<sup>24</sup> Flusser, Vilém – *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo, Duas Cidades (1978), pp. 12-18.



aprender a manipular digitalmente uma vasta gama de saberes, sentimentos, experiências, desejos, sensações amplamente susceptíveis de se transformarem em imagens plenamente transacionáveis no mercado da arte, da cultura e da comunicação contemporânea em geral. É óbvio que a maioria destas operações só se tornaram verdadeiramente possíveis graças ao potencial e à plasticidade criativa desse extraordinário «mediador universal» chamado computador que, para todos os efeitos, consegue disponibilizar as mais variadas e sofisticadas ferramentas e *interfaces*<sup>25</sup> de manipulação, adaptação e controlo da experiência à medida que esta vai sendo trabalhada, recombina, partilhada e reatualizada digitalmente, dando assim origem a uma nova série de ligações e de imagens amplamente capazes de transformar a nossa mera experiência quotidiana numa espécie de virtualização geral, ou até numa espécie de «telenóia digital», isto para usarmos uma expressão de Roy Ascott, quando este se refere ao enorme potencial das tecnologias digitais, e à sua extraordinária capacidade para operar sobre o tal «agenciamento da experiência». Pois, a verdade é que ao fazê-lo, as tecnologias mais não fazem do que produzir e reproduzir uma série de ligações, e de ramificações altamente suscetíveis de provocar, simultaneamente, a manipulação, a adaptação e o controlo ou descontrolo das nossas mais variadas experiências e paixões, a ponto de nos tornarmos peças de uma máquina processual global feita de ligações demasiado frágeis e ilusórias (imateriais, virais, interactivas, digitais, imersivas, virtuais).

Ora, neste sentido, Roy Ascott diz-nos, agora numa passagem citada por Siegfried Schmidt, que «é precisamente neste universo instável, tenso e problemático das tecnologias que parece residir agora a esquizofrenia ou a telenóia das nossas actuais condições de vida. Os sistemas telemáticos para a conexão global das realidades virtuais tornam assim possível a nossa presença simultânea aqui e noutro qualquer lugar. Ao longo dos próximos anos, iremos acostumar-nos cada vez mais a tratar com os outros e com nós próprios como formas virtuais de existência dentro de espaços virtuais. Estaremos aqui sem estar aqui. No aqui e ali telemático faltar-nos-á, muitas vezes, o

---

<sup>25</sup> Diríamos que o *interface* pode ser dividido em três níveis principais de manipulação: o *interface* físico (por exemplo, o ecrã, rato ou joystick), o *interface* lógico (por exemplo: cursor ou avatar), e ainda o mapeamento estabelecido entre os dois *interfaces* anteriores, e que corresponderia, neste caso concreto, ao movimento físico do rato e ao respectivo deslocamento do cursor pelo ambiente de trabalho ou por qualquer outro sistema de informação. Para uma análise aprofundada sobre algumas destas questões, veja-se por exemplo; Parés, R. “*Towards a Model for a Virtual Reality Experience: The Virtual Subjectiveness.*” Proceedings of Presence 2005, The 8th Annual International Workshop on Presence, UCL, Londres (2005).

conhecimento ou a intuição de onde e com quem nos encontramos, ou em que *interface* ou em que nó de comunicações. Neste processo, a presença humana virtualiza-se e o individual expande-se, o espaço virtualiza-se e o lugar dilata-se»<sup>26</sup>. O diagnóstico, esse, parece demasiado evidente, ou seja, «a presença humana virtualiza-se, o individual expande-se (...), e o lugar dilata-se» a ponto de já não nos conseguirmos agarrar a quase nada, restando-nos apenas, por isso mesmo, reinventar uma nova série de ligações (mais ou menos virtuais) que nos aproximem dessa tal «liberdade livre» de que falava Rimbaud, na tentativa de superarmos e de compensarmos as inúmeras falhas e insuficiências que resultam, tantas vezes, da experiência de vivermos ligados à força demasiado paradoxal dos limites aparentemente ilimitados do real, sendo certo também, que agora este só será verdadeiramente possível graças ao potencial de simulação e de recombinação plástica das imagens, encaradas aqui, não como «meros biombos» (Flusser), mas como categorias centrais da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral.

Percebe-se assim, em todo este processo, que as tecnologias se apresentem como cada vez mais importantes e decisivas, não só por estarem cada vez mais próximas da experiência das nossas sensações, e da estimulação dos nossos sentidos e paixões, mas também por nos permitirem redescobrir muitas outras dimensões relacionadas com o toque, o gesto, o movimento, o sopro, o desejo e até a simulação do corte ou do rasgão na própria carne, quase como se mais não fizessem do que desembrulhar ou descascar uma parte substancial do real (feito de camadas, de graus, de linhas, de níveis de acesso), ou tão somente dominar uma parte substancial da totalidade do possível, e dessa forma, ameaçar, perturbar, fracturar, fragilizar todas as categorias tradicionais do humano, mas também reinventar, expandir, desdobrar e prolongar uma certa lógica de funcionamento do mundo, em nome de muitas outras lógicas de acesso ao «real» e ao «virtual» (e a outras tantas formas libertárias do possível)<sup>27</sup>. Esta é, por isso mesmo, para todos os efeitos, a nossa actual condição, ou seja, a condição de um novo «ser»

---

<sup>26</sup> Schmidt, Siegfried; «Ciber como Oikos? Ou: Jogos sérios», in *Ars Telemática*, Lisboa (1998), p. 152.

<sup>27</sup> Em relação a esta questão Philippe Quéau diz-nos sem qualquer hesitação que «(...) há uma tendência a fornecer-nos uma pseudo-realidade mais plástica e mais complacente, numa espécie de *praeter*-real (do latim *praeter* - «ao lado de»). (...) O perigo mais aparente é o de se acreditar tanto nos simulacros que se acabe por tomá-los por reais. Formas diversas de esquizofrenia ou de solipsismo poderiam sancionar um gosto demasiado pelas chamadas “criaturas virtuais”. Por isso, a fuga do “verdadeiro real”, e o refúgio numa espécie de real de síntese vão sem dúvida permitir às nossas sociedades, algumas alucinações virtuais capazes de ligar e de ocupar os mais variados espíritos e corpos (e muitas outras coisas também)». Quéau, Philippe – «O tempo do virtual», in Parente, André (Org.) – *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*, Rio de Janeiro, Editora 34 (1993), p.97.

(info-ser), que se apresenta agora sistematicamente ligado e desligado (*online/offline*) a uma rede ou a uma multiplicidade de redes globais (que tudo parecem mobilizar e disseminar), e que tendencialmente tudo misturam e remisturam, actualizam e reactualizam, quase como se oscilássemos, permanentemente, entre as mais inquietantes e variadas ligações, tais como, por exemplo; «ligações estranhas», «ligações perigosas», «ligações livres», «ligações enredadas», «ligações atractivas», «ligações *on/off*», «ligações íntimas», «ligações técnicas»<sup>28</sup>, ou seja, quase como se «não estar ligado» fosse a «suprema ameaça» ou o «supremo escândalo» da vida contemporânea, ou tão só o sinal evidente de que viver implica continuar a participar activamente na cocaína do «*online*», já que a cocaína do «*online*» ou do «ciberespaço», para usarmos uma expressão de William Gibson, «é em si mesma uma viagem interior sem drogas» diria ainda McLuhan.

Ora, um dos pontos principais parece residir precisamente aqui, ou seja, «estamos menos interessados na representação do mundo do que na sua virtualização. (...)», pois, a verdade é que os sistemas lineares, a escrita da causalidade e a certeza analítica deram lugar a uma interacção sobretudo poética e lúdica com os mais variados sistemas não lineares, linguagens estratificadas, navegação de significados, intuição crescente e autocriação. (...) Agora, na arte e na cultura cada porção de significado tem muitos estratos ou camadas, estando assim abertos a uma grande variedade de possíveis trajectos criativos, cuja validade dependerá, respectivamente do espectador, leitor ou do ouvinte que com eles colabore mais ou menos activamente»<sup>29</sup>, diria Siegfried Schmidt, citando assim, uma vez mais, a obra de Roy Ascott. Aliás, hoje em dia, participar, colaborar, navegar ou interagir activamente em todo este processo, é não só uma forma de pertencer à geração do «*gameboy*», ou às «tribos do polegar», mas também um forma de pertencer a muitas outras comunidades virtuais, ou seja, é uma forma lúdica, poética e descomplexada de desejar permanentemente a possibilidade de transformar muitos dos nossos sonhos em realidade (mesmo que virtual), é desejar a «catástrofe criativa» de todas as fronteiras e delimitações geográficas da matéria, é abolir compulsivamente com a rigidez dos grilhões ou das amarras da corrente que ainda nos possam ligar à antiga

---

<sup>28</sup> A propósito do tema das «ligações técnicas», José Bragança de Miranda, e Maria Teresa Cruz, organizaram um livro chamado precisamente – *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, onde abordam estas e muitas outras ligações possíveis em torno da Cultura Contemporânea. Bragança de Miranda, José/Teresa Cruz, Maria (Org.) – *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002).

<sup>29</sup> Schmidt, Siegfried; «Ciber como Oikos? Ou: Jogos sérios», in *Ars Telemática*, Lisboa, Relógio D'Água (1998), p. 152. Para uma leitura completa do artigo vejam-se as págs. 129 a 162 do livro acima enunciado.

cadeia demasiado insuficiente do «real», quase como se quiséssemos entrar dentro da bocarra de um qualquer «paraíso artificial» (Baudelaire), e deste modo, virtualizar todas as nossas relações com o chamado mundo realmente real. No fundo, só assim é que estaríamos tendencialmente preparados (se bem que nunca estejamos demasiado preparados para o que quer que seja), para substituir uma boa parte do real pela nossa própria versão preferida das coisas, e deste modo escapar, mesmo que virtualmente, à maioria das limitações e insuficiências impostas pela rigidez demasiado normativa e contratual do «aqui e agora».

É verdade que o problema da eterna rigidez normativa e contratual, tantas vezes imposta pelas enormes limitações do real, pode obviamente continuar a existir mesmo quando estivermos mais ou menos ligados ou hiperligados à plasticidade dos mais variados dispositivos virtuais e a outras tantas redes digitais (com os seus diferentes níveis de liberdade, sedução, persistência, dependência, dominação e estimulação visual), bastando simplesmente para isso que todo este processo tecnofetichista se venha a revelar apenas como um mero brinquedo de transferência de forças ou de desejos meramente virtuais, permitindo assim, por isso mesmo, “activar apenas” as áreas relativas ao prazer de estarmos simplesmente ligados a uma qualquer espécie de vibrador virtual capaz de nos “masturbar” compulsivamente, é certo, com as suas infinitas possibilidades interactivas, mas sem que tudo isso consiga depois corresponder, na prática, às verdadeiras sensações que se retiram ou que se poderiam eventualmente retirar, desde que para isso, já tenhamos experimentado, algumas vezes, pelo menos, a possibilidade de «partilhar» mais alguma coisa com alguém (com mais ou menos intensidade e intimidade), conforme cada um de nós poderá eventualmente experienciar (se assim o quiser ou desejar).

Ora, muitas destas sensações parecem corresponder precisamente ao “estado de espírito” de Bojana Kunst, quando esta descreve a sua própria experiência diletante e inebriante de ligação às redes interactivas do *online*; «Desapareço gradualmente na brancura da paisagem, enquanto os *sites* se vão abrindo ao ritmo subtil e repetitivo de imagens, vozes, e músicas. Tudo é breve, limpo, básico. Viajo pelos labirintos emocionais que emergem das entranhas das redes interligadas. Partilho o ritmo destas paisagens bruxuleantes e paralelas que se revelam perante mim, intrigando-me e seduzindo-me com o seu discurso e imagística ilimitados. Nenhuma emoção, apenas o seu vislumbre, nenhum sentimento, apenas a sua dor, nenhuma felicidade, apenas o seu som, nenhuma conversa, apenas as suas palavras, nenhuma paixão, apenas o seu clímax

(...) Quem me provoca e quem é provocado? Quem me enche de luxúria e quem é libidinoso? Quem é móvel e quem fica suspenso? (Será que o perigo reside na ligação imperfeita?). Será que o perigo reside na ligação íntima (?)»<sup>30</sup>. Perguntas que nos ajudam apenas a prolongar o desejo e a necessidade de continuar a jogar com algumas das nossas maiores forças, fraquezas e paixões, mas também com alguns dos nossos maiores desejos, dependências e liberdades, e tantas outras coisas também, pois, tal como nos diz Mário Botas na introdução de um dos livros de Heidegger já acima citado, a verdade é que «não sabemos exactamente nem o que se passará, nem como seremos verdadeiramente implicados. Sabemos apenas é que é imenso aquilo que está agora em jogo (...)»<sup>31</sup>. Ora, se é imenso aquilo que está agora aqui em jogo, então nada melhor do que continuarmos a jogar ou a lutar a favor de todas as formas de «liberdade livre» (Rimbaud), agindo assim contra todas as formas de «servidão» (Hegel), o que implicará jogar, naturalmente, com tudo aquilo que ainda estiver à nossa inteira disposição. Mas o que é que ainda se encontra à nossa inteira disposição? Será que nos resta apenas a fragilidade do prazer ou do consolo imediato destas novas ligações? Ou será que todas estas dinâmicas interactivas, agora simuladas em tempo real, mais não farão do que nos obrigar a estar permanentemente ligados a uma espécie de «controlo dos controlos» (William Burroughs) de toda a realidade do mundo real, e agora também do mundo dito virtual?

Se estamos ou não perante esse «controlo dos controlos», ou perante uma nova forma de «servidão», é algo que ainda não sabemos muito bem, já que «nos nossos dias ainda mal podemos começar a experienciar o que está de facto a ocorrer à nossa volta (quer em matéria de navegação interactiva, quer ainda especificamente em matéria de cultura e artes digitais)», pois, tal como nos diz Simon Penny, a verdade é que «no Ocidente, a cultura e as artes não tem qualquer tradição de uma estética da interactividade. Seis séculos de pintura originaram uma rica estética da imagem parada, de cor e linha, contorno e área, de geometria representacional e perspectiva. Cem anos de imagem em movimento fornecem-nos apenas um conjunto culturalmente estável de convenções cinemáticas, mas ainda não possuímos uma estética culturalmente estabelecida da interacção em tempo verdadeiramente real (embora estejamos para aí a

---

<sup>30</sup> Kunst, Bojana - «quero partilhar-te – que me fazes? Aterrado e imóvel: o corpo íntimo», in Bragança de Miranda, José A./Teresa Cruz, Maria (org.) - *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002), p. 243. Para uma leitura completa do artigo vejam-se as pp. 243 a 256 do livro acima citado.

<sup>31</sup> Heidegger, Martin – *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p.66 (introdução de Mário Botas).

caminhar cada vez mais aceleradamente)»<sup>32</sup>. De facto, todo «este processo está ainda a dar os primeiros passos, tendo por isso muito de imaginário», diz-nos ainda José Bragança de Miranda, num ensaio intitulado precisamente «O Controlo do Virtual», inserido no seu livro – *Traços - Ensaios de crítica da cultura* (Bragança de Miranda, 1998: 218). Ou seja, apesar de não estarmos ainda muito bem preparados para apreender todos os traços ou sintomas que regem ou que parecem reger este gigantesco labirinto interactivo da cultura digital, pelo menos, de uma coisa podemos ter a certeza, isto é, tudo se parece processar agora aceleradamente a partir daqui, tornando-nos assim, uma vez mais, demasiado impreparados para controlar, ou pelo menos, para apreender uma boa parte daquilo que se estará agora a passar à nossa volta (quer em matéria de interactividade, quer ainda em matéria de globalização da arte e da cultura digital). Sinal evidente de que vivemos cada vez mais debaixo de uma nuvem altamente digital carregada de incertezas e de perplexidades várias que parecem estar a tomar conta das nossas mais antigas e recentes liberdades, dependências e desejos, mas também dos nossos mais antigos e recentes conhecimentos, atributos e paixões, pois, tal como nos diz Roy Ascott, a verdade é que; «durante milénios o desejo humano de transcendência assumiu várias formas. Tivemos telepatia sem qualquer evidência material, tivemos adivinhação, tivemos fantasmas. Agora temos telemática, telepresença e também a estética aparicional das imagens. O além está agora aqui (ao nosso lado e em todo o lado). Este espaço chama-se agora ciberespaço»<sup>33</sup>.

De facto, é precisamente tudo isto que parece constituir agora o jogo fundamental da nossa contemporaneidade. Um jogo de tal forma «esquizofrénico» e «rizomático» (Deleuze), «sem centro nem periferias», e «potencialmente infinito» (Umberto Eco), que se parece assemelhar muito mais a um qualquer «jogo virtual» do que a qualquer outra coisa. Ainda assim um jogo. Não sei se um «endgame». Mas de qualquer forma um jogo de forças, de fluxos e de intensidades (entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida), mas também um jogo de relações, de extensões, de paixões, de dependências e de liberdades (ou da falta delas?). Ainda assim um jogo. Um jogo verdadeiramente navegável, plástico e interactivo onde se jogam agora todas as imagens do mundo, mas também um mundo todo ele feito das mais variadas imagens.

---

<sup>32</sup> Penny Simon - «From A to D and back again: the emerging aesthetics of interactive art», in Leonardo Electronic Almanac, Volume 4, No. 4 (1996), p.404.

<sup>33</sup> Ascott, Roy - «From Appearance to Apparition: Communications and Culture in the Cybersphere», in Leonardo Electronic Almanac, No.2 (1993).

## **CAPÍTULO II**

## CAPÍTULO II

### CARTOGRAFIAS DEMASIADO OSCILATÓRIAS

#### 2.1. A PLASTICIDADE DAS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

##### 2.1.1. A inquietante história das imagens

«Falamos cada vez mais de imagens, mas sabemos  
cada vez menos o que é que essa expressão significa.»  
(Serge Daney)

Durante muito tempo todos nós fomos mais ou menos governados por uma série de imagens consideradas fortes (no início terão sido apenas as «ideias», segundo Platão<sup>1</sup>, depois as «imagens de Deus», e muito mais tarde haveriam de ser também as imagens da «história», da «razão», do «progresso», do «sujeito», etc) mas, gradualmente, todas essas imagens foram perdendo força, de tal forma que se tornariam demasiado incapazes de governar ou de orientar a maioria das nossas vidas, e de corresponder inteiramente a uma grande parte dos nossos passos e dos nossos gestos (anseios, sonhos, e expectativas), dando assim origem a uma falta, a uma perda, a um vazio, ou a uma ferida ontológica muito difícil de reparar, mas que entretanto terá começado a ser preenchida por intermédio de uma série de simulacros, ou de

---

<sup>1</sup> Ora, o pensamento grego terá começado precisamente por reconhecer e descrever o inquietante funcionamento da imagem através do conceito de *mimesis* (ou de imitação). Aliás, Platão, no Livro X da *República* (essa comunidade ideal que deveria “continuar a orientar” as nossas vidas), diz-nos precisamente que as boas imagens são todas aquelas que se dedicam à imitação das ideias, e não à simples imitação das coisas sensíveis (criando e mantendo assim uma relação que é muito mais da ordem do invisível do que da ordem daquilo que se vê). Talvez, por isso, é que a imagem, como face invisível da realidade tenha começado por ser pensada no quadro de uma metafísica, ou teoria das forças invisíveis. Neste sentido, *eidos* corresponde precisamente ao conceito que os gregos usavam para caracterizar tudo



«substitutos simbólicos» diria Mondzain, que nos colocariam assim perante a ideia altamente ilusória de que seriam capazes de recriar a realidade ou uma parte significativa da realidade entretanto “perdida” (ou transformada, copiada, desdobrada, duplicada, transferida, simulada por meio de outros meios). Ora, a partir daí nada mais nos restaria senão aprender a viver e a conviver no meio de miríades e miríades de imagens soltas, livres, frágeis, instáveis, inconsistentes, e descontroladas, ou seja, sinal evidente de que agora «nada mais haveria senão milhões e milhões de imagens a serem produzidas a cada instante que passa. Quais delas é que ainda tem o poder de permanecer ligadas às nossas vidas (ou de preencher algumas das nossas lacunas), é uma das questões com que me tenho vindo a confrontar» diria o fotógrafo Paulo Nozolino numa entrevista dada recentemente ao Jornal Expresso<sup>2</sup>. Ou seja, agora, são tantas as imagens soltas e descontroladas a viver à nossa volta que, às vezes, só nos resta mesmo tentar perceber como é que algumas delas ainda nos podem ajudar a pensar sobre o presente e a produzir e a reproduzir pensamento sobre aquilo que se passa, hoje em dia. Tarefa ingrata, difícil, e quase impossível? Sem dúvida alguma. Aliás, neste

---

aquilo que pertenceria ao domínio do invisível, enquanto que *eikon* surge para designar uma relação de proximidade com o mundo das ideias, das formas, e dos arquétipos, mas cuja essência é toda ela também da ordem ou do domínio das forças do invisível. Talvez, por isso, é que seja habitual encontrar, muitas vezes, nos livros de Teoria da Imagem a descrição do famoso par *eidōs-eikon*, sem que isso represente qualquer dificuldade no plano do entendimento da imagem (devido à sua proximidade conceptual com o tal domínio do invisível). Entretanto, as preocupações irão manter-se (historicamente falando) ainda em torno da metafísica da imagem, dando esta origem a uma espécie de «retórica da invisibilidade» que será devidamente sustentada pela tradição judaico-cristã, toda ela, aliás, fortemente interessada em reconhecer, e em conservar um determinado poder desde sempre associado ou atribuído às imagens (neste caso, de Cristo), o que corresponderia, na prática, em perpetuar a essência invisível do anterior binómio *eidōs-eikon*, fazendo assim, neste caso, com que a dupla figura de Cristo redentor (divino e humano/visível e invisível/presente e ausente) viesse a encarnar uma das imagens mais fortes e poderosas de toda a cultura ocidental, isto é, a «imagem de Deus». Neste sentido, Nietzsche diria que «Cristo foi o primeiro grande simulacro de Deus». Esta é uma imagem que estará na origem da chamada «Teologia da Imagem», que entretanto será perpetuada até aos nossos dias, em muitos casos, apenas através da metáfora, ou da figura inquietante do duplo, da cópia, do reflexo, e da mediação, ou seja, abrindo assim a possibilidade de estarmos ligados a um plano simbólico que nos viria a facilitar o acesso a uma imagem que passaria a funcionar como quadro ou instância mediadora entre aquele que observa, e o modelo que é devidamente observado para que este depois possa vir a ser representado. Este modelo, aliás, estaria na origem das mais variadas teorias e práticas da representação (via paisagem, retrato, ou natureza-morta, isto para falarmos apenas em modelos de representação pictórica/visual). Entretanto, muitas destas preocupações desenvolvidas em torno da natureza representacional da imagem de algo que está simultaneamente ausente e presente (noção essencial da chamada teoria dos signos), viriam a estar na origem das mais variadas leituras e interpretações, quer por intermédio da Iconologia (bem sistematizada desde o século XVI), quer por intermédio de muitas outras disciplinas explicativas da imagem (Semiologia e Teorias da Imagem), principalmente a partir dos anos 60 (do século XX), com a crescente influência dos estudos linguísticos desenvolvidos, por exemplo, por Saussure, no seu «*Curso de Linguística Geral*», que virá a contribuir para o incremento acentuado dalgumas das mais variadas «retóricas da imagem» (quer ligadas à fotografia, ao cinema, ou à imagem digital), entretanto desenvolvidas por autores tão diferentes como, por exemplo, Charles Peirce, Umberto Eco, Roland Barthes, Sontag, Deleuze, Debord, salvaguardando, naturalmente, todas as grandes diferenças existentes entre cada um destes autores, agora aqui referidos).

<sup>2</sup> Nozolino, Paulo – Revista Única/Expresso, #1996, Lisboa, 29 de Janeiro de 2011, pp. 12-17.

aspecto, Rudiger Bubner dir-nos-á que «espera-se de tal modo interpretar e ser interpretado (pelas mais variadas teorias da imagem), que as interpretações parecem ter-se esvaziado pouco a pouco de todo o incitamento fecundo», tornando-se assim mais fácil de perceber as razões pelas quais se terá tornado tão difícil de pensar, sentir, dizer e viver, dentro e fora de um «espaço imaginário» (Mondzain), a que Hannah Arendt chamaria tão somente de «espaço desértico» de uma «nuvem» tecnológica agora amplamente carregada de milhões e milhões de «imagens» (soltas)<sup>3</sup>, ou destituídas de qualquer tipo de unidade tradicional (metafísica), ou apenas sem consistência teológica, e que entretanto se vão atropelando umas às outras, dentro e fora da superfície lisa ou ondulada do ecrã, que parece funcionar, neste caso, apenas como uma espécie de projector de «simulacros»<sup>4</sup>, tão reais e imaginários como qualquer um dos fantasmas (espectros) que possam viver espelhados dentro da moldura mais ou menos dinâmica das nossas próprias vidas, isto para usarmos uma clássica expressão de Jean Baudrillard. Ora, na prática, isto significa que as imagens, sejam estas ainda quais forem, mais não fazem do que fazer parte integrante de uma espécie de «ecrã total» (Baudrillard), mas já sem qualquer tipo de totalidade ou de transcendência clássica (mística, metafísica ou teológica), ou seja, partes de um «ecrã total» que terá sido completamente esvaziado ou destituído da antiga «teologia da verdade e do segredo» (Baudrillard, 1981; 14), mas

---

<sup>3</sup> Mondzain diria que «para compreender qual é o poder da imagem, não basta dizer que ela é sempre imagem de qualquer coisa, mas também compreender que aquilo que faz dela uma imagem lhe é substancialmente estranho. Toda a imagem é imagem de um outro, mesmo no auto-retrato. Este diferencial é o da simbolização, abrindo assim um abismo intransponível relativamente à incorporação de uma presença (que só existe precisamente em falta)». Mondzain, Marie J. *A imagem pode matar?* Lisboa, Vega (2009), p.24.

<sup>4</sup> O simulacro (*eidolon*) seria, neste caso, uma imagem capaz de criar a ilusão de conseguir (re)criar a própria realidade (quase como praticamente só as grandes imagens conseguem fazer), o que nos faria recuar, em última instância, até ao dogma da encarnação, encarado aqui não só enquanto figura capaz de nos facilitar o acesso ao entendimento da dupla dimensão de Cristo redentor, ao mesmo tempo, verbo e carne, divino e humano, presença e ausência, visível e invisível, mas também na sua verdadeira condição simulacral de uma prática de vida que entretanto viria a fascinar todos aqueles que se deixassem seduzir pela imagem redentora dessa dupla figura de Cristo (enquanto simulacro de Deus pai todo poderoso, «criador do céu e da terra, diria neste caso, o primeiro livro da criação do homem e do mundo», o Génesis). Génesis, Capítulo I (versículo I), *Tradução do novo mundo das Escrituras Sagradas*, Lisboa (1986). Neste sentido, Baudrillard dir-nos-ia que «Deus nunca foi senão o seu próprio simulacro». Aliás, «daí vinha precisamente a raiva (dos iconoclastas) em destruir as imagens. Ora, se eles tivessem podido acreditar que estas apenas ocultavam ou disfarçavam a ideia de Deus segundo Platão, não haveria qualquer motivo para eles as destruírem (às vezes, não é nada fácil aprender a conviver com a ideia de uma verdade alterada)». Baudrillard, Jean - *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilée (1981), p.12. Quanto a este conceito, Jean Baudrillard diria ainda no seu livro – *Simulacres et Simulation* (1981), que «dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. Ora, o primeiro refere-se a uma presença, enquanto o segundo se refere a uma ausência. Mas tudo isto é muito mais complicado ainda, pois, simular não é fingir». Baudrillard, Jean - *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilée (1981), p. 9. De facto, tudo isto é bem mais complicado, principalmente se transportarmos alguns destes conceitos para o campo alargado, por exemplo, do desejo, do prazer e da sexualidade humana.

não das misteriosas forças da magia, e da ilusão que também terão acompanhado todo o ritual iniciático desse espaço fundador da inquietante história do movimento das imagens, principalmente daquelas primeiras imagens ainda produzidas e reproduzidas dentro do estreito domínio do invisível, e que só muito mais tarde é que seriam amplamente recuperadas, neste caso, através da invenção das mais variadas “lanternas mágicas” (câmara escura, cinetoscópio, zootrópico, cinematógrafo, etc), ou seja, engenhosos instrumentos ópticos que tentavam produzir e reproduzir a ilusão do movimento da vida, sempre a partir das forças do antigo jogo de sombras do teatro oriental. Neste caso, um jogo de sombras que servia precisamente para alimentar essas maravilhosas máquinas de projecção da beleza e do horror humano (muitas delas chamadas apenas de «apresentadoras de sombras»), que tinham o raro condão de fazer aparecer e desaparecer as mais variadas imagens (espectros, reflexos, fantasmas), e ainda por cima, com a particularidade acrescida de os seus manipuladores, considerados como uma espécie de ilusionistas, ou de primeiros cineastas diria eu, poderem ampliar ou diminuir, à vontade, todas as figuras à medida que estas iam sendo projectadas na parede sob um estranho fundo branco, para admiração da maioria dos seus espectadores (sim, porque estes eram, afinal, autênticos espectáculos de magia, cor e ilusão).

Neste sentido, Marcel Mauss (um Antropólogo que lhe dedicou grande atenção durante uma boa parte da sua vida), refere-se à magia como «a arte do fazer» (aparecer e desaparecer a sombra dos próprios objectos), «ligando-a assim à força da imagem, já que ela consegue substituir uma parte da realidade por imagens. Aliás, é com imagens que a magia opera, isto é, não faz nada ou quase nada, mas em tudo faz crer, tanto mais facilmente quanto põe ao serviço da imaginação individual forças e ideias que conseguem tocar e deslocar o imaginário colectivo» (como nos próprios espectáculos de magia, por exemplo)<sup>5</sup>. Se é verdade que entretanto teremos perdido uma boa parte da magia destas primeiras imagens consideradas como altamente fantasmagóricas (eis a vantagem, ou não, de conhecermos o segredo das famosas máquinas de projecção, precursoras da simulação do primeiro movimento das imagens animadas), também não é menos verdade que continuaríamos a sentir, contudo, não só uma certa estranheza, mas também um grande fascínio, e quem sabe se até uma certa nostalgia, por essas

---

<sup>5</sup> Mauss, Marcel - «Esboço de uma Teoria Geral da Magia», in *Sociologia e Antropologia*, Cosac & Naifi (2003), p.174. Neste aspecto, Alfred Gell, diria apenas que a «magia é uma espécie de técnica de encantamento que faz aparecer e desaparecer a imagem das coisas». Gell, Alfred – «Arte and Agency». *An Anthropological Theory*, Oxford University Press (1998), p. 34.

imagens (tantas vezes fetichizadas por nós próprios), e pela maioria dos seus dispositivos tecnológicos (sejam estes velhos ou novos), quase como se ainda não tivéssemos descortinado a maioria dos seus antigos segredos, isto apesar de toda a parafernália de guias, manuais e programas tendentes a desvendar, e a desmistificar o “segredo” da complexidade de todas estas tecnologias. De facto, muitos destes «dispositivos» de produção, reprodução e simulação da imagem da vida, ou da vida das imagens (dos mais simples aos mais complexos) continuam, em muitos casos, não só a exercer uma espécie de estranheza<sup>6</sup>, da qual já falámos anteriormente, mas também um certo fascínio e assombro, ou tão somente um estranho poder de atracção, que entretanto se vai tornando mais claro e compreensível à medida que formos percebendo «a força desta ilusão tecnológica» (Kevin Robins), e algumas das reacções que esta terá provocado em muitos dos autores que entretanto também se dedicaram a reflectir sobre algumas das questões que permanecem relacionadas com essa velha problemática dos simulacros (porque, afinal, é disso que aqui se trata, em primeiro e último caso, naturalmente)<sup>7</sup>.

Por isso, nesta perspectiva, nada melhor do que começarmos com uma passagem de Benjamin, retirada do seu ensaio intitulado precisamente – *Pequena História da Fotografia*, quando este cita as palavras do pintor Antoine Wiertz, escritas em 1855, a propósito do anúncio das suas verdadeiras impressões pronunciadas acerca do aparecimento desta nova técnica (chamada fotografia), quando este escreve ao dizer que «há alguns anos nasceu uma máquina, glória do nosso tempo, que diariamente é o assombro dos nossos pensamentos e o susto (ou a ameaça) dos nossos olhos. Mesmo antes que um século tenha passado, esta máquina será o pincel, a paleta, as cores, a habilidade, a experiência, a paciência, a destreza, o alvejar, o colorido, a transparência,

---

<sup>6</sup> Em relação à questão da estranheza, Elias Canetti diria que «o homem tende sempre a evitar o contacto físico com tudo aquilo que se apresente como demasiado estranho», ou seja, de facto, continua a escrever ainda Canetti «não há nada que o homem mais tema do que ser tocado pelo desconhecido». Aliás, «no escuro, o medo de um toque, ou de um reflexo inesperado pode transformar-se em pânico. Nestas situações, nós queremos ver tudo aquilo que se está a aproximar, não só para sermos capazes de o reconhecer, mas também de o classificar», diz-nos ainda Canetti, no seu livro *Crowds and Power*. De facto, neste aspecto, e apesar de toda uma certa estranheza inicial, as tecnologias, de um modo geral, parecem ter surgido também para nos proporcionar uma certa “protecção e segurança”, face a um mundo cada vez mais rápido, inseguro, trágico e assustador. Tese que nos levaria a derivar, certamente, para muitas outras áreas do saber. Canetti, Elias - *Crowds and Power*, Harmondsworth, Penguin (1973), p.15.

<sup>7</sup> Em relação a esta questão, Pierre Klossowski (a quem se deve uma das mais interessantes elaborações filosóficas da noção de *simulacro*), diz-nos que «as coisas são, na sua essência, cópias de um modelo que já não existe: a experiência é sempre repetição, eterno retorno que dissolve a identidade do real e retira à história das imagens qualquer significado ou direcção demasiado precisos». Klossowski, Pierre. – *Un si funeste désir*, Paris (1963).

o ídolo, a perfeição, o extracto da pintura (...), mas que não se acredite que a daguerreotipia mata a arte (...), pois quando a daguerreotipia, esta gigantesca criança se desenvolver; quando toda a sua arte e força se tiver desenvolvido, virá o génio que, de repente, a pega pelos cornos e diz bem alto: anda cá! Agora pertences-me! A partir de agora, trabalharemos juntos»<sup>8</sup>. Esta belíssima passagem demonstra claramente o grau de ambiguidade (ameaça e assombro) com que terá sido recebido o advento da fotografia, ou seja, se é verdade que ela terá representado, num primeiro momento da sua extraordinária aparição, uma grande e forte ameaça para a gravura, o desenho e a pintura oitocentistas, também não é menos verdade que o seu simples aparecimento não os terá condenado definitivamente ao esquecimento ou ao fracasso generalizados, mas tão somente contribuído, juntamente com as primeiras experiências cinematográficas, para criar e alargar a sua extraordinária capacidade de «intervenção» técnica e artística, neste caso, de forma tão assombrosa, variada e colaborativa como alguns daqueles exemplos ainda agora citados nos acabariam claramente por demonstrar.

Ora, este princípio do carácter verdadeiramente interventivo da invenção fotográfica, pode, também, naturalmente, ser aplicado ao aparecimento do cinema<sup>9</sup>, encarado inicialmente como uma certa ameaça para a fotografia, mas que entretanto, muito pouco tempo depois, se viria a tornar numa forte aliada do cinema, sinal evidente de que ambos continuariam a coabitar descomplexadamente dentro e fora do círculo vicioso da própria moldura indefinida da arte/indústria do cinema/fotografia, e assim,

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), pp. 133-134).

<sup>9</sup> Aliás, nesta perspectiva, Benjamin descreve-nos precisamente a forma como a câmara (fotográfica/cinematográfica) consegue operar ou penetrar na «textura da realidade», já que para todos os efeitos, a fotografia e o cinema são instrumentos tecnológicos altamente capacitados para intervir na dinâmica do «real», tal como o autor começará por referir, numa das suas passagens do ensaio – *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936-39), quando escreve ao dizer que «no estúdio cinematográfico, o equipamento penetrou de tal forma na realidade que o seu aspecto puro, livre dos corpos estranhos do equipamento é o resultado de um procedimento particular, nomeadamente do registo de um aparelho fotográfico ajustado expressamente e da sua montagem com outros registos (colaboração)». Para depois continuar a escrever, logo a seguir, que «o carácter do cinema, que assim se opõe ao do teatro, pode ser confrontado, ainda mais elucidativamente, com o que se verifica na pintura. Aqui, deve colocar-se a questão: como se comporta o operador de câmara relativamente ao pintor? (...)». Ora, «o pintor, no seu trabalho, observa uma distância natural relativamente à realidade, o operador de câmara, pelo contrário, intervém profundamente na textura da realidade. Há uma enorme diferença entre as imagens que obtêm. A do pintor é (aparentemente) total, enquanto a do operador de câmara consiste em fragmentos múltiplos, reunidos devido a uma nova lei. Assim, para o homem contemporâneo, a representação cinematográfica da realidade é a de maior significado, porque o aspecto da realidade isento de equipamento, que a obra de arte lhe dá o direito de exigir, é garantido, exactamente através de uma intervenção mais intensiva com aquele equipamento».

Benjamin, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), pp. 99-100.

sucessivamente, até chegarmos à fase em que o computador passará então a integrar no seu novo estatuto de «máquina universal» (Allan Turing) todas aquelas invenções técnicas anteriores (pintura, fotografia, som, imagem, movimento), num processo altamente descomplexado de produção e reprodução das mais variadas ligações e desligações técnicas, de tal maneira colaborativas, interactivas, simulatórias, e virtuais, que “nada mais lhes restaria” senão esboçar os traços fundamentais daquilo em que nós nos vamos tornar, ou tão somente daquilo em que nós já nos teremos tornado, ou seja, neste caso, verdadeiros «info-seres» (tal como já tivemos a oportunidade de referir no texto anterior dedicado precisamente às inquietantes questões da técnica).

Ou seja, se é verdade, por um lado, que muitas vezes aquilo que parece representar uma forte estranheza, desconfiança e até ameaça (como terá sido, por exemplo, o caso da fotografia em relação à pintura, e do cinema em relação à própria fotografia), acaba por resultar na construção dalguns dos mais fortes e fascinantes laços de cumplicidade, e de aliança criativa, de tal modo que essas tais ameaças iniciais acabam por ser facilmente ultrapassadas e até assimiladas por todos os intervenientes (prolongando assim, uma vez mais, a enigmática presença da inquietante história das formas e das imagens), por outro lado, também não é menos verdade que o advento da fotografia e do cinema, acabariam por representar verdadeiros momentos de ruptura em relação à velha história da representação visual, desde sempre altamente alimentada pela inquietante estabilidade das formas e das “imagens fixas” (gravura, desenho, pintura).

Para resumir esta ideia, mas não para reduzir algumas das ambiguidades presentes neste estranho círculo vicioso da inquietante história das imagens, nós diríamos ainda, que com o advento da fotografia, e depois do cinema, o que nós tivemos foi um extraordinário momento de ruptura e de transição realizados em relação a uma época longamente marcada ou dominada pelo monopólio da representação visual das formas (proporcionais, equilibradas, estáveis), e cuja influência se terá feito sentir, pelo menos até ao início do século XIX, e depois, apenas um curto período histórico (séculos XIX, e XX), durante o qual passaríamos então a assistir ao rápido e sucessivo desenvolvimento de um sem número de novos meios altamente capacitados para produzir e reproduzir as mais variadas imagens (fotografia, telégrafo, fonógrafo, cinema), a que se juntariam, um pouco mais tarde, muitos outros, numa verdadeira trajectória de forte e rápida ascensão de meios (isto ao longo de todo o século XX), tais como, por exemplo, rádio, televisão, vídeo, computador, internet, apesar de neste momento, curiosamente, continuarmos a viver perante o domínio alargado de um novo

monopólio, neste caso, a saber; o monopólio alargado dessa «máquina universal» chamada computador, altamente capacitada para produzir e reproduzir as mais variadas imagens do mundo, todo ele agora feito apenas de imagens, numa espécie de «produção eficiente da simulação da vida» (Klossowski), ou seja, uma máquina altamente preparada para simular a «potência dos mais variados efeitos» (Deleuze), visuais, auditivos, tácteis, quase como se nada mais nos restasse, agora, senão «a força desta ilusão tecnológica» (Kevin Robins), ou o estranho poder de atração deste novo espelho simulacral que acabaria por transformar o mundo numa espécie de mundo feito apenas à medida da projecção das suas próprias imagens. Pois, tal como diria Arlindo Machado, na introdução do livro de Vilém Flusser – *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica* (e aqui, tomo a liberdade de poder citar, espero eu, esta passagem pela segunda vez consecutiva ao longo do trabalho); «os homens já não decifram as imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de imagens. Por isso, não sabendo mais servir-se das imagens em função do mundo, eles passam a viver em função das imagens, de modo que estas últimas, tradicionalmente encaradas como mapas, se transformam gradativamente aos seus olhos em biombos, cuja função já não é mais a de representar, mas tão somente a de *mascarar* o mundo em função das suas próprias imagens»<sup>10</sup>.

Ora, a partir daqui voltaríamos novamente à raiz do velho problema da inquietante história das imagens, agora a partir do sentido atribuído à palavra latina «*imago*» (um sentido nem sempre seguro ou estabilizado historicamente), mas ainda assim, um sentido que apesar de tudo, parece ter tido uma recepção aceitável, no ocidente, principalmente quando nos referimos a ele como uma espécie de «máscara mortuária», ou seja, a máscara como uma espécie de «dispositivo imaginário de transferência simbólica» (Mondzain)<sup>11</sup> dos mais variados poderes provenientes de umas coisas em relação a muitas outras coisas, ou de umas imagens em relação a muitas outras imagens. Neste caso, não só porque o uso da «máscara» permite fomentar determinados rituais de iniciação ou de passagem de um estado em relação a um qualquer outro estado, criando assim a possibilidade tautológica de podermos suspender

---

<sup>10</sup> Flusser, Vilém – *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio D'Água (1998), p.13-16.

<sup>11</sup> Para completar a ideia acima enunciada, Marie-José Mondzain, diz-nos precisamente que são «estes dispositivos imaginários que permitem, em certas culturas, agir sobre o real, neste caso, por intermédio de objectos eficazes (como a máscara, por exemplo) numa operação simbólica de transferência (dos mais variados poderes)». Mondzain, Marie-José – *A imagem pode matar?*, Lisboa, Passagens/Vega (2009), p.22.

determinadas rotinas da vida quotidiana, como por exemplo, no teatro, onde o actor carrega a máscara da personagem (*persona*) para desempenhar um determinado papel, criando assim, por sua vez, uma imagem diferente da sua própria imagem habitual (fora de palco), mas também a máscara enquanto «dispositivo de transferência simbólica» da estranha ilusão da presença da vida e da morte em determinadas imagens. Aliás, neste aspecto, a fotografia e o cinema, mais não são, também, do que uma espécie de «dispositivos» de revelação, e de transferência das mais variadas forças simbólicas, ou seja, dispositivos altamente capazes de captar, revelar, transferir, e transformar alguns «momentos decisivos» (Cartier Bresson) à medida que estes vão alimentando essa estranha ligação ou intimidade entre a vida e a morte, seja esta a morte das pessoas, a das palavras, a dos objectos, ou a das imagens, pois, tal como dizia Roland Barthes, a verdade é que «a fotografia é sempre o regresso de um morto qualquer», ou seja, «ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente»<sup>12</sup>.

Daí que este regresso possa ser, muitas vezes, encarado de tal forma perturbador, doloroso e violento que mais não faça do que apresentar o «momento decisivo» daquilo que nos escapa, ou seja, o momento decisivo daquilo que é captado pela câmara para depois se vir a transformar apenas naquilo a que Roland Barthes não se cansava de chamar de «morte» (mesmo assim, de forma nua e crua)<sup>13</sup>. De facto, este «momento decisivo» parece corresponder inteiramente ao gesto de «um simples disparo» (Barthes, 2003: 130), tal como uma arma que mata, ou seja, parece corresponder justamente aos estranhos efeitos de materialização de algo que nunca mais voltará a ser igual «àquilo que foi» (Barthes, 2003: 120), isto porque «o noema isto foi» aqui, ali, ou acolá (Barthes, 2003: 114) estabelece uma estranha relação com aquilo que nunca mais voltará a ser exactamente da mesma forma, isto porque «uma imagem é sempre da ordem do invisível», ou seja, «ela nunca é aquilo que nós vemos»<sup>14</sup>, o que favorece a possibilidade de podermos imaginar muitas outras coisas para lá daquilo que a imagem nos possa efectivamente mostrar, abrindo assim um sem número de muitas outras «formas de vida» que sempre estiveram intimamente ligadas ao facto da imagem (seja esta fotográfica ou cinematográfica, por exemplo), também ser capaz de revelar tudo aquilo que de mais próximo se apresente da morte, e que é, neste caso, seguramente, o

---

<sup>12</sup> Barthes, Roland – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70 (2003), p. 17, e 130.

<sup>13</sup> Pois, tal como refere o autor; «no fundo, o que eu vejo na fotografia que me tiram (a «intenção segundo a qual eu olho) é a Morte; a Morte é o *eidos* dessa Fotografia». Barthes, Roland – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70 (2003), p. 32.

<sup>14</sup> Barthes, Roland – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70 (2003), p.20.



movimento imparável da própria vida. Aliás, esta fúria de revelar, ou «esta fúria de tornar vivo só pode ser a denegação mítica de um enorme receio da morte»<sup>15</sup>. Ora, perante este «receio da morte», só nos resta mesmo é pegar na máquina, ou na arma dos disparos, e então disparar, vezes sem conta, contra tudo aquilo que mexe. E aquilo que mexe só pode ser da ordem da própria vida (natural ou artificial, neste caso, isso pouco importa). No fundo, é esta estranha relação entre aquilo que mexe e aquilo que pára (definitivamente), ou entre aquilo que vive e aquilo que morre que nos permite registar e revelar a força daquilo que foi, ou daquilo que terá sido, ou tão somente a força daquilo que um dia terá desaparecido, pelo menos da frente dos nossos olhos, num determinado momento da nossa própria vida, mas também é essa mesma força que nos permite perseguir desenfreadamente a ilusão daquilo que ainda poderá efectivamente vir a ser. Aliás, neste sentido, não há nada de mais forte do que o exercício de pensarmos precisamente naquelas imagens que nos remetem para o nascimento, ou para a infância (a nossa ou dos outros com quem tivemos o privilégio de conviver), ou então para a morte de um ente querido (a fotografia da morte de um pai ou de uma mãe pode dar início a uma viagem interminável pelos mais variados meandros da condição humana), ou seja, uma série de imagens que parecem possuir o estranho condão de nos devolver, não a vida das pessoas que desapareceram, mas tão somente uma parte significativa da memória que nos permite continuar ligados a essas pessoas entretanto desaparecidas, devolvendo-nos, isso sim, a imagem duma parte significativa «daquilo que foi» (Barthes), ou tão somente uma parte da ilusão daquilo que terá sido.

Nesta perspectiva, nós diríamos que este representa seguramente um dos mais estranhos mecanismos de revelação e de transferência simbólica da presença de uma vida para o interior da vida das imagens. De facto, esta estranha relação que continuamos a estabelecer com o nascimento e a morte das imagens, ou com a vida que elas ainda conseguem captar, fixar, revelar e transferir de um lado para o outro (o que simboliza bem alguns dos efeitos da metáfora do «transporte»), não representa nada mais do que uma tentativa, tantas vezes inglória, de nos querermos aproximar ou reaproximar daqueles que um dia desapareceram da nossa própria vida, isto porque tal como diria Rilke, através de uma fórmula ou de um resumo verdadeiramente lapidar, a verdade é que «viver não é nada mais do que viver a morte (de alguém)». E neste caso, esta «morte», ou este desaparecimento, tanto pode estar ligado à imagem do nascimento

---

<sup>15</sup> Barthes, Roland –*Ibidem*, Lisboa, Edições 70 (2003), p.53.

de um filho, como à morte de um pai ou de uma mãe, como ainda a uma qualquer outra imagem, no entanto, referimo-nos a estas, neste caso, tão somente porque elas possuem o raro potencial de nos obrigar a pensar e a sentir sobre a essência dalgumas das coisas que nos perseguem durante a vida inteira, mas no fundo, qualquer imagem deveria servir para nos ajudar a pensar, e a sentir sobre o estranho mundo em que vivemos. Aliás, imagem que seja imagem obriga-nos sempre a pensar sobre alguma coisa, já que «supostamente uma imagem não pensa», embora possa ser entendida como «imagem pensativa», ou seja, capaz de nos obrigar a pensar, diria Jacques Rancière<sup>16</sup>, embora, às vezes, também se tente negar o carácter da «imagem pensativa», apenas em prol de uma espécie de «afecto fotográfico», tal como nos diz Roland Barthes, neste caso, através das palavras de Rancière, quando este escreve ao dizer que «o sujeito que olha, às vezes, deve repudiar todo e qualquer saber, toda e qualquer referência àquilo que na imagem possa ser objecto de um conhecimento, para deixar que se produza o afecto do transporte (...)», o que significa, no limite, «negar o seu carácter de coisa vista. Aliás, é a este propósito que Barthes fala do desencadear da loucura do olhar. Mas essa loucura do olhar é de facto o seu desapossamento, a sua submissão a um processo «táctil» da qualidade sensível do assunto fotografado»<sup>17</sup>.

Ora, daqui se podem retirar algumas consequências, nomeadamente aquela que nos diz que tentar pensar sobre o regime das imagens (fotográficas, cinematográficas, ou outras que sejam), mas também sobre alguns dos seus múltiplos sentidos, é um exercício muito mais difícil e até penoso do que sentir apenas alguns dos seus «efeitos tácteis», neste caso, a partir do «assunto fotografado», isto porque as “grandes imagens” (grandes apenas no sentido do seu potencial de nos fazerem pensar sobre alguma coisa, ou de nos conseguirem transportar para muitos outros lugares do mundo), possuem o estranho poder de nos aproximar não do momento decisivo da captação daquilo que é (agora), mas acima de tudo, do «momento decisivo» da revelação daquilo que foi, ou tão somente daquilo que um dia terá sido, o que mostra claramente que o processo de revelação de uma imagem, não está apenas ligado ao movimento imparável da vida quotidiana, logo facilmente apreensível através das grelhas de interpretação daquilo que é (embora as imagens nasçam efectivamente para serem e viverem em função de alguma coisa), mas também ligado a esse estranho poder que as parece condenar

---

<sup>16</sup> Rancière, Jacques – *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Edições do Orfeu Negro (2010), p.157.

<sup>17</sup> Rancière, Jacques – *Ibidem*, Lisboa, Orfeu Negro (2010), pp. 161-162.

irremediavelmente a um certo esquecimento, ou a uma certa invisibilidade, quase como se existissem tão somente para morrer. No fundo, o que nós temos estado aqui a falar não é nada mais nada menos do que do processo da inquietante história da revelação das imagens do mundo, ou do mundo das imagens, processo esse, aliás, que durante séculos e séculos terá sido feito apenas através dos velhos sistemas de “representação estática” das formas (desenho, gravura, serigrafia, pintura), e só muito mais tarde, isto é, a partir do século XIX, é que passaria a ser realizado, nomeadamente, através da fotografia, do cinema, e depois do vídeo e da imagem digital, ou seja, através duma enorme parafernália de transformações técnicas que viriam a instaurar aquilo que todos nós ficaríamos a conhecer como a nova «era da imagem», ou a imagem na era da sua própria reproduzibilidade técnica<sup>18</sup>, fenómeno que entretanto terá contribuído, uma vez mais de forma decisiva, não só para a formação deste movimento imparável das imagens, ou para este aparente descontrolo das «imagens-movimento» (Deleuze)<sup>19</sup>, mas também para este incontrolado processo de fragmentação, aceleração, simulação, e plasticização generalizada das suas mais variadas «formas de vida» (Nietzsche, Agamben).

Por isso, no seu conjunto, todo este processo de captação, revelação, fixação, e reprodução das imagens do mundo, ou do mundo das imagens (tanto daquilo que foram, como daquilo que são) remete-nos irremediavelmente para a experiência de sedução e maravilhamento que se vive quando se acompanha, e presencia (*in loco*) o próprio processo de “fabricação” técnica das imagens, ou da vida que essas imagens ganham depois de serem submetidas ao tal processo de revelação, basta para isso, termos uma noção, mesmo que breve, de como é que este processo de desenrola, por exemplo, dentro de um velho laboratório de fotografia analógica, para percebermos um pouco melhor uma parte substancial da magia, ou do tal maravilhamento que existe associado à origem desta fabricação da ilusão da presença da vida nas imagens, ou da vida que estas imagens ainda nos conseguem transmitir sempre que somos confrontados com a inquietante experiência de maravilhamento que era o momento do nascimento ou do parto de uma imagem. Sim, dizemos era, porque infelizmente (para quem trabalha em fotografia, e cinema), os antigos laboratórios de revelação da imagem (dita analógica)

---

<sup>18</sup> Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa (1992), pp. 71-113.

<sup>19</sup> Tema sobre o qual nos iremos debruçar, já de seguida, no próximo ponto de reflexão deste capítulo, dedicado precisamente a este movimento imparável das mais variadas imagens, produzidas e reproduzidas, nomeadamente, através da magia do cinema (tema amplamente estudado, por exemplo, por Gilles Deleuze, especialmente no seu livro- *A imagem-movimento*) (1983).

estão todos a desaparecer do mercado. Essa era de facto uma experiência que nos oferecia, contrariamente àquilo que acontece hoje em dia com a imagem digital, a possibilidade de pensarmos lentamente sobre aquilo que seria de facto uma imagem, ou a “formação de uma imagem”, isto à medida que ela nos ia mostrando e escondendo, paulatinamente, a vida que continha aprisionada dentro dos limites da sua própria moldura de captação óptica. Percebo que haja, talvez, uma certa nostalgia associada a todo este processo, mas de facto essa era uma sensação única ou uma experiência extraordinária que nos facultava a possibilidade de podermos assistir, gradualmente, ao nascimento ou ao parto da vida de uma imagem, ou seja, tomando assim conhecimento de uma série de aspectos ou de etapas consideradas por nós como fundamentais para conseguirmos reflectir melhor sobre alguns dos actos relacionados com o carácter da imagem percebida a partir da sua condição de «objecto de fabricação», mas também para refletirmos sobre alguns dos efeitos provocados na experiência de quem percebe a imagem, neste caso, a partir da sua condição de metáfora de transporte dos mais variados sentidos.

Ora, nostalgias à parte, a verdade é que agora tudo se terá tornado demasiado tautológico, rápido, imediato, digital, virtual, anulando assim uma série de operações, de processos, ou de etapas anteriormente atribuídas ao fascínio da lenta, estranha, e frutuosa revelação do nascimento da imagem do mundo, ou do inquietante surgimento da vida (fascinante, sedutora, perfumada, mágica, imparável) e do adiamento da morte (cinzenta, venenosa, macabra, traumática, trágica), pois, tal como nos diria Maria Gabriela Llansol, no seu *Livro das Comunidades* (1999), «viver com as imagens é a nossa arte de viver. Reparem, sem o seu fulgor não saímos da simetria. E nesta, muito pouca coisa de interessante veremos»<sup>20</sup>, de tal forma que só nos resta mesmo lutar para que as imagens possam continuar a ser ágeis, críticas, e adaptáveis à vida que as rodeia, tal como sempre foram ou parecem ter sido, pelo menos desde que deixámos de ter medo de nos meter com elas, isto apesar delas não nos poderem dar nada mais do que a «promessa justa de nada poderem garantir», para além da magia da revelação de uma simples imagem da vida, diria o poeta Manuel Gusmão, em *Teatros do Tempo* (2001)<sup>21</sup>. É verdade que essa magia da revelação de uma simples imagem da vida, agora já não está intimamente ligada ao fascínio dos anteriores processos de “fabricação” lenta das

---

<sup>20</sup> Gabriela Llansol, Maria – *O Livro das Comunidades*, Lisboa, Relógio D'Água (1999), p.34.

<sup>21</sup> Gusmão, Manuel – *Teatros do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho (2001), p. 18.

imagens, e da vida que estas ainda possam conter, mas muito mais ao fascínio dos processos da sua rápida captação, e imediata transferência da câmara digital para dentro de um qualquer ficheiro de computador, sem a necessidade de recorrer a qualquer tipo de líquido de revelação, de interrupção ou de fixação da imagem, tal como acontecia anteriormente, mas usando apenas um simples cabo USB, que permite assim transferir as imagens para dentro do computador, onde se irão juntar às centenas ou milhares de outras tantas imagens, quase como se de uma simples “lavagem automática” se tratasse. Por isso, o mais importante em todo este processo, já não é a maior ou menor especificidade tecnológica do meio que se utiliza para captar ou revelar as imagens, mas tão somente esse extraordinário potencial que faz com que as imagens possam ainda continuar a «produzir os mais variados efeitos» à medida que se vão relacionando (ligando e desligando) com muitas outras imagens (imagens entre imagens) num processo quase infundável de simulação continuada da própria vida. Porque é a própria vida, agora sob os seus mais variados aspectos que continua a estar no centro de todo este fascínio poético, plástico, e tecnológico pelas imagens, de tal forma que ela, tal como seria de esperar, mais não fez do que ser transferida dos anteriores processos de revelação da imagem (analógica) para o interior das actuais máquinas digitais, cujo “maravilhamento” parece residir agora, não no processo de revelação (totalmente oculto), mas muito mais no processo da sua total plasticização, ou seja, nessa possibilidade das imagens poderem continuar a ganhar muitas outras formas e sentidos ao serem totalmente transformadas em muitas outras imagens (estariamos agora, precisamente por isso, perante o fascínio da sua transformação digital).

Uma transformação digital que parece estar agora muito menos preocupada com a especificidade dos meios utilizados ou a utilizar, e muito mais com a possibilidade de poder continuar a dinamitar, a deflagrar, a dissolver e a estilhaçar a maior ou menor rigidez da antiga história das formas, tantas vezes dependentes da mera estrutura operativa do velho pensamento ocidental, sempre na tentativa de as voltar a fazer, a desfazer e a refazer continuamente, e independentemente dos meios usados para o efeito, quase como se tudo fosse finalmente maleável, moldável e vertiginosamente recombinável através da plasticidade da matéria da imagem digital, em cujo contexto se espera, agora, que apareça ou que se manifeste justamente a estranha presença de algo ou de alguma coisa (talvez a estranha presença de uma nova forma de vida), pois, tal como diria Catherine Malabou no seu livro – *L’Avenir de Hegel* (1996), a verdade é que a essência da plasticidade reside precisamente naquilo que é «tão susceptível de receber

como de dar forma» (a algo ou a alguma coisa)<sup>22</sup>, acentuando assim, uma vez mais, o potencial verdadeiramente extraordinário de «moldabilidade» quase infinita da «plasticidade» das imagens actuais (trabalhadas digitalmente), ou então, como diria José Bragança de Miranda, quando escreve que só «como imagem é que a matéria é absolutamente plástica para sofrer os efeitos da forma e das suas deflagrações»<sup>23</sup>. Tudo isto para tentarmos dizer que quando falamos das imagens, e independentemente dos meios que as produzem e reproduzem, é sempre para falar da vida e da morte de algo ou de alguma coisa, ou seja, é sempre para falar da verdade daquilo que nos escapa, quase como se estivéssemos sempre numa espécie de frente a frente com uma série de «dispositivos simbólicos» que tendem a transferir as mais variadas forças da vida para dentro da própria vida das imagens, isto porque todos nós sabemos que as imagens continuam a precisar da plasticidade do mundo para poderem continuar a existir enquanto imagens, tal como o mundo continua igualmente a precisar da plasticidade das imagens para que estas possam continuar a dar forma e sentido a muitas outras «formas de vida» (Agamben).

Ora, daqui se depreende facilmente que a lei do jogo repetitivo de captação, revelação e transferência da vida das coisas para dentro da própria vida das imagens criadas a partir desse gesto inaugural do «disparo» de que tanto nos fala Roland Barthes, possa de facto continuar a simbolizar o prazer da tal dimensão poética da liberdade da experiência tantas vezes compulsiva desse disparar, ou desse disparar outra vez, e que representa, no fundo, o efeito tautológico da experiência aditiva da plasticidade de carregar outra vez no gatilho da máquina, e uma vez mais carregar, e outra vez, e ainda outra, e mais outra ainda, quase como se Roland Barthes, quisesse tão somente ensaiar a hipótese de transformar essa experiência repetitiva da liberdade do disparar outra vez, numa espécie de jogo de sedução amplamente capaz de usar os efeitos da plasticidade da matéria da imagem para «fazer-de-conta» que afinal ainda somos capazes de vencer a tão indesejada «morte», essa morte de que tanto nos fala o autor quando fala do tal processo de captação, revelação e transferência da vida para dentro da própria vida das imagens, transformando-nos assim, a nós, não apenas em meros jogadores de uma experiência tão inquietante quanto essa que nos é conferida por esse estranho jogo de disparos, mas muito mais numa espécie de sobreviventes perante os mais variados jogos

---

<sup>22</sup> Malabou, Catherine – *L'Avenir de Hegel - Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Vrin (1996), pp. 20-21.

<sup>23</sup> Bragança de Miranda, José A. – *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega/Passagens (2008), p.74.

de espelhos da vida (onde parece ainda residir, apesar de tudo, a força da sedução e da divisão dessa tal imagem inicial das coisas). Uma imagem inicial das coisas que possuí, afinal, uma estrutura muito semelhante à própria «estrutura utópica» de que nos fala Foucault quando fala a propósito dalgumas das principais características dos espelhos, ou não fossem estes altamente capazes de produzir, reproduzir e simular uma multiplicidade de imagens, tão diferentes e variadas quanto aquelas que podem advir precisamente da leitura de uma belíssima passagem do autor quando este se refere à tal «utopia do espelho», ao dizer que «o espelho é, além do mais, uma utopia, visto que é um local sem lugar. No espelho, eu vejo-me onde não estou, num espaço irreal, virtual que se abre por detrás da superfície. Eu estou lá onde não estou. É uma espécie de sombra que me dá a minha própria visibilidade, que me permite ver-me onde estou ausente: tal é a utopia do espelho, mas é também uma heterotopia, na medida em que o espelho existe na realidade, onde exerce uma espécie de resposta à posição que eu ocupo (no mundo actual)»<sup>24</sup>.

De facto os espelhos parecem possuir, não só esse raro potencial de reflectirem a imagem da ausência de tudo aquilo que se coloca pousado à sua frente, abrindo assim uma brecha interminável entre a presença e a ausência de tudo aquilo que lhes “toca”, mas também parecem possuir o potencial de traçar ou de retrazar muitas outras imagens que ao serem recombinações entre si dariam origem a muitos «outros espaços», tal como diria ainda Foucault, agora a propósito da sua reflexão desenvolvida em torno dos tais «espaços outros»<sup>25</sup>, também eles amplamente carregados de fantasmas, forças, sombras e imagens devidamente capazes de desencadear outro tipo de ligações entre as pessoas e as coisas, já que são as «ligações que constituem efectivamente os seres», diria Nietzsche. Aliás, são estas e muitas outras ligações que nos permitem continuar a trabalhar precisamente no sentido de constituir e reconstituir outro tipo de imagens, também elas capazes de funcionar como uma espécie de espelhos, já que o «espelho», tal como refere José Bragança de Miranda, «é a máquina arcaica por excelência, que contém todas as máquinas futuras», todas elas agora devidamente dotadas da capacidade

---

<sup>24</sup> Foucault, Michel – «Des espaces autres» (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars, 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, Octobre (1984), pp.46-49. Foucault, Michel – *Dits et Écrits* (1984), p.756.

<sup>25</sup> Quanto a estes «outros espaços», ou «espaços outros», Foucault começa por dizer-nos que «a obra monumental de Bachelard, e as suas descrições dos fenomenologistas ensinaram-nos precisamente que nós não vivemos dentro de um espaço homogéneo e vazio, bem pelo contrário, nós vivemos dentro de um espaço completamente imbuído de desejos, relações e imagens, e talvez, por isso mesmo, também totalmente fantasmático». Foucault, Michel- *Dits et Écrits* (1984), pp.754-755.

técnica que lhes permite produzir, reproduzir e simular muitas outras «ligações» que, por sua vez, permitirão inventar e reinventar muitos outros tipos de imagens, numa espécie de maquinaria infernal ou de laboratório simulacral que continuará assim, vertiginosamente, a alimentar o movimento imparável da história das imagens, quase como se agora só nos restasse o silêncio da sua vertiginosa passagem. Ou seja, na prática, o que parece estar agora em causa já não é uma imagem total do humano, das coisas e do mundo (essas imagens perderam força, tornando-se assim demasiado incapazes de restituir qualquer tipo de unidade tradicional), mas tão somente uma multiplicidade de «imagens» (soltas, livres, apaixonadas, frutuosas, perfumadas, descomplexadas) provenientes de um universo demasiado povoado de reflexos, sombras e fantasmas, tão variados e inquietantes como o próprio movimento das imagens contemporâneas, onde apesar de tudo continua a existir a estranha palpitação da vida e todo o sentido da agitação humana. Por isso, para tentarmos agarrar uma parte significativa deste sentido da agitação, e todo o palpar da vida humana, nada melhor, parece-nos, do que empreendermos uma viagem à volta deste interminável movimento das imagens, e da silenciosa ilusão das suas mais variadas passagens, pois, é a partir daqui que nos iremos confrontar com a imagem que temos de nós próprios e da sociedade em que vivemos.



### 2.1.2. Sobre o imparável movimento das imagens

«Será que o paraíso é isso mesmo: imagens cintilantes e agressivas, pouco importa, desde que activem o meio ambiente enrolado à nossa volta?!»  
(Alain Gauthier)

Todo este processo de revelação continuada da vida através da superfície lisa das imagens parece ainda depender da divisão da estrutura inicial das coisas provocada no interior de um espelho desde sempre relacionado com o sentido original da história do mundo. Aliás, qualquer espelho possui esse estranho potencial de continuar a reflectir tudo aquilo que se coloque à sua frente, se bem que nem tudo o que se encontre à sua frente seja reflectido exactamente da mesma maneira, isto porque o espelho é um dispositivo de tal forma ilusório que continuamos a depender dele e da sua estrutura altamente imaginária para conseguir entender uma parte significativa daquilo que vamos percepcionando à medida que nos vamos relacionando com as imagens. Ora, isto significa que sem o espelho, e sem as imagens que este vai conseguindo reflectir no mundo, nós seríamos apenas uma espécie de meros «joguetes de forças» incapazes de perceber tudo aquilo que se vai passando à nossa volta, e isso é, afinal, tudo aquilo que acaba por nos constituir como pessoas. Talvez, por isso mesmo, é que os humanos sempre tenham precisado de imagens (fortes, fracas, frágeis, imprecisas, soltas, livres, descontroladas, isso agora pouco importa), ou seja, o que importa, é que ainda hoje, ou talvez hoje mais do que nunca, continuamos a precisar delas, tal como elas continuam a precisar de nós para podermos todos continuar a existir dentro e fora do inquietante círculo vicioso das coisas que nos formam e deformam, para nos voltarem novamente a formar e a deformar indefinidamente, quase como se fosse impossível viver fora desta espécie de «círculo vicioso» do movimento imparável das imagens, neste caso, das «imagens-movimento» (Deleuze). Basta para isso, neste caso, irmos ao *Google*, ou a qualquer outro motor de busca, e colocar o nome de uma simples palavra, e carregar logo depois em imagens, para percebermos a dimensão deste movimento imparável das

imagens (soltas, livres descontroladas), o que nos remete imediatamente para um dos “primeiros vídeos” documentais que terá colocado a circular milhares e milhares de imagens (soltas, livres, inquietas, descomplexadas, frutuosas), ou seja, milhares de imagens apenas em movimento, isto se excluirmos, naturalmente, toda a parafernália de imagens colocadas a circular por alguns dos primeiros filmes da história do cinema. Tudo isto para tentarmos dizer que a inquietante história das imagens também precisa de ser lida e interrogada a partir do interior do movimento das imagens provenientes do círculo vicioso da aliciante história do cinema, e em particular, a partir das inquietantes *História(s) do Cinema* de Godard (1988/1998)<sup>1</sup>, já que este terá sido um dos primeiros vídeo-ensaios a tentar perceber a dimensão verdadeiramente catastrófica da inquietante história do cinema, não só porque terá posto a circular uma das mais interessantes histórias do movimento imparável das imagens em movimento, feitas durante o século XX, mas também porque cada uma dessas imagens parece ganhar uma dimensão de quadro mental alargado, ou seja, passível de ser lido e interrogado não apenas em função daquilo que as imagens nos mostram (pois, estas acabam por nos mostrar sempre muitas outras coisas), mas em função daquilo que cada um de nós possa ou consiga imaginar para lá das próprias imagens entretanto apresentadas pelo autor (sugerindo este que seja adoptada uma perspectiva crítica em relação ao “consumo” dessas mesmas imagens).

Aliás, neste sentido, Jacques Rancière diz-nos precisamente que com o vídeo das *História(s) do Cinema*, Godard põe em marcha um plano diabólico, ou seja, «cria uma superfície na qual todas as imagens podem deslizar umas sobre as outras», isto é, neste vídeo, «cada imagem ganha o aspecto de uma forma, de uma atitude, de um gesto suspenso. De modo que cada um destes gestos retém de algum modo o poder que Balzac confiava a sua marquesa, isto é, o de condensar uma história num quadro, mas também o de desencadear uma outra história (qualquer que ela seja). No fundo, cada um desses instantâneos pode então ser desligado do seu suporte particular, deslizar sobre um outro ou acoplar-se a um outro: o plano cinematográfico surge com o quadro,

---

<sup>1</sup> Estas «*História(s) do cinema*» de Godard foram realizadas como uma série de vídeo-ensaios para o Canal+, Arte e Gaumont entre 1988 e 1998, sendo que o primeiro capítulo da série (1A e 1B) foi transmitido em cinco canais europeus em simultâneo e os restantes estrearam-se em festivais de cinema. O museu de Arte Moderna de Nova Iorque foi apresentando cada um dos capítulos à medida que estes eram terminados, isto para além de ter sido inteiramente exibida, integrada, e amplamente criticada também numa instalação no âmbito da Documenta X, em 1997». <http://massaespiral.blogspot.pt/2011/12/histoires-du-cinema-jean-luc-godard.html>

com a fotografia, ou com as imagens de documentários da actualidade. É aquilo a que Godard chama a «fraternidade das metáforas», ou seja, a possibilidade de uma atitude desenhada pelo lápis de Goya poder vir a associar-se com o desenho de um plano cinematográfico, ou com a forma de um corpo suplicado nos campos nazis captado pela objectiva fotográfica», ou então, continua ainda Rancière a escrever um pouco mais à frente, quando refere que Godard, neste vídeo, «oferece-nos assim a possibilidade de escrever a história do século XX de múltiplas maneiras diferentes, neste caso, a partir do duplo poder de cada imagem, ou seja, o de condensar uma multiplicidade de gestos significativos de um tempo, e de um espaço, e de os associar a todas as imagens dotadas do mesmo poder (de transferência simbólica)»<sup>2</sup>. É precisamente por isso que no final do primeiro episódio das *História(s) do Cinema* de Godard, tanto nos podemos encontrar na presença de carros blindados tirados de um qualquer documentário francês, como na presença de um traço acabado de desenhar pela mão de Picasso, como no meio de uma paisagem inóspita tirada por um fotógrafo amador, ou ainda dentro de uma maternidade a assistir ao parto de uma criança, ou tão somente dentro do próprio escritório do cineasta, enquanto este vai comentando alguns dos planos e das imagens do seu próprio vídeo-ensaio.

Por isso, e independentemente das leituras, a verdade é que as imagens se vão sucedendo vertiginosamente umas atrás das outras, funcionando assim como uma espécie de imagens entre imagens possíveis, ou só possíveis, neste caso, devido a uma «montagem das atrações»<sup>3</sup> (Eisenstein) verdadeiramente imparável. Tão imparável, aliás, que todos nós somos como que arrastados por esse movimento vertiginoso das imagens a sucederem-se compulsivamente umas atrás das outras, o que representa bem o vórtice da época em que foram trabalhadas pelo próprio cineasta, que terá assim produzido uma série de episódios filmados entre 1988, e 1998, abordando de forma original, ágil e provocadora alguns dos maiores dilemas e perplexidades do século XX (o século das imagens em movimento, ou do movimento das imagens). A mobilidade da

---

<sup>2</sup> Rancière, Jacques – *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Edições do Orfeu Negro (2010), pp. 186-187.

<sup>3</sup> Aliás, «toda esta obra é uma sucessão/montagem continuada de imagens, palavras e sons que se sobrepõem e entrelaçam em sequências repetitivas. Para obter esses efeitos, Godard utiliza imagens de arquivo (de filmes e documentais) juntamente com imagens filmadas de propósito para a obra, mas também música, pintura e fotografias, isto para além de vozes que citam e recitam passagens literárias, efeitos sonoros, música clássica, videoescrita, ou seja, toda uma vasta parafernália de imagens que o vídeo tem a capacidade de integrar, sem qualquer hierarquia epistemológica entre os vários elementos que são utilizados para o efeito, mas apenas como fabricação generalizada da matéria-prima (desta inquietante história das imagens em movimento)». <http://massaespiral.blogspot.pt/2011/12/histoires-du-cinema-jean-luc-godard.html>

câmara, a «montagem descontínua» das imagens, os planos-sequência, a improvisação, e a necessidade de entrar em ruptura com a linguagem cinematográfica tradicional, foram alguns dos ingredientes que terão contribuído para que Godard tivesse conseguido filmar a sua própria visão da história das imagens, a partir da inquietante história das imagens do mundo, ensaiando assim uma nova tentativa de reflexão, não só sobre a história do cinema, mas também sobre uma parte significativa da chamada «civilização das imagens», e não apenas sobre as imagens produzidas ao longo do século XX, surgindo assim em permanente diálogo com «uma polifonia de histórias, e de imagens que rompem com a visão monolítica que delas tínhamos»<sup>4</sup>.

E fá-lo, neste caso concreto, através do poder criativo da famosa «montagem das atrações» (Eisenstein)<sup>5</sup>, o que lhe permite, em primeira e última instância, criar uma espécie de história do cinema a partir de uma série de imagens que “nunca existiram realmente”, ou que pelo menos, nunca terão existido da forma como nos serão dadas a conhecer pelo gesto inaugural do cineasta Godard, tendo este construindo, precisamente por isso, uma espécie de «cinema que também nunca terá existido» (Rancière, 2010: 188), ou que terá existido apenas enquanto hipótese de trabalho ou de construção de um espaço experimental de total liberdade criativa, e isso, para um artista, ou para um poeta das imagens como é Godard, é sempre a coisa mais importante que se pode referir. Aliás, esta é uma ideia que o autor continuará permanentemente a perseguir, e que se reflete muito bem ao longo do processo de realização de um dos seus mais recentes filmes, neste caso, a saber, o tão aclamado *Filme Socialismo* (Godard: 2010), onde parece retomar alguns desses pressupostos criativos, sempre na tentativa de nos mostrar uma brecha a partir da qual tudo nos parece novamente escapar, transformando-nos assim não apenas em meros espectadores, mas muito mais numa espécie de *voyeurs-flâneurs* das imagens de um filme feito à medida da reflexão das sua inúmeras

---

<sup>4</sup> Para uma análise integral do artigo onde se insere esta curta passagem, ver a página disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-javier-godarteneo.pdf>.

<sup>5</sup> Convém salientar ainda a propósito da «montagem das atrações» que para além de ter sido uma técnica, inventada, e amplamente usada no contexto do Cinema Soviético (anos 20 e 30 do século XX), principalmente nos filmes de Eisenstein, e de Vertov, esta técnica de aproximação de planos, e de sequências, tendo em vista o reforço de um determinado ponto de vista, também continuará a ser usada por muitos outros dos grandes cineastas do século XX, nomeadamente, e isto só para referir mais um caso exemplar, como é o de Chris Marker, que a usou de forma particularmente interessante em – *La Jetée* (1962), ou seja, um filme verdadeiramente alucinante e vertiginoso para a época, principalmente se tivermos em linha de conta que foi «unicamente realizado e montado (com apenas uma única exceção) a partir de fotografias fixas», funcionando assim como uma espécie «de projecção acelerada de milhares e milhares de imagens fixas ligadas entre si (imagens contra imagens, ou imagens entre imagens)». Tulard, Jean, «Le Cinématographe», in *Come and Go: Fiction and Reality*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (22 de Novembro de 2007), pp.18-23.

passagens (*frames/stills*) longamente inacabadas sobre a inquietante história da europa e do mundo, tal como inacabadas são quase todas as grandes ideias que sejam elaboradas no interior do espelho da inquietante história das imagens. Ora, neste sentido, uma descrição do *Filme Socialismo* (um breve ensaio sobre o destino da europa e do mundo), diria que ele se divide em três segmentos principais, embora nos venhamos a deter, neste momento, apenas no primeiro segmento do filme-ensaio, «onde aparecem belíssimos planos do mar, filmados a bordo de um navio-cruzeiro realizado pelo mediterrâneo (um mar a que ninguém dentro do navio parece prestar atenção), escalas em vários portos, alguns passageiros famosos, nomeadamente, um criminoso de guerra, ou seja, uma maneira de mostrar como a sociedade encontrou uma forma de albergar, sem fricção de maior, os "*salauds*" que hoje em dia, ao contrário dos de outras épocas, são "sinceros", ouve-se dizer no filme, e ainda uma grande multidão que habita dentro do navio completamente deliciada apenas com os seus *gadgets* (agarrada aos seus écrans de telemóvel, e de computador), sem ligar um chavelho ao mar e às cidades, isto é, uma perfeita metonímia da civilização do consumo vista como a tal *Metropolis* de Lang, mas uma *Metropolis* de Lang onde o capitalismo tivesse criado a ilusão socialista de uma sociedade sem classes (mais uma "belíssima imagem", sem dúvida, da sociedade contemporânea)»<sup>6</sup>.

No fundo, tudo isto representa bem a profundidade poética e política das ideias de Godard, desenvolvidas a partir de uma «imagem crítica», ou seja, a partir de «uma imagem que critica a própria imagem»<sup>7</sup> à medida que esta vai produzindo uma outra imagem semelhante e diferente daquela que ela própria vai criticando, dando assim origem a um jogo tautológico de relações amplamente estruturadas a partir do desdobramento da ideia de uma imagem que existe sempre dentro e fora de uma outra imagem, num autêntico jogo de sedução (jogo de espelhos) produzido e reproduzido a partir das imagens que produzem e reproduzem, elas próprias, não um, mas uma multiplicidade de efeitos, isto porque, nesta perspectiva, uma imagem só é «imagem quando critica os nossos modos de a ver no momento em que ao olhar-nos ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente»<sup>8</sup>, de tal forma que esta imagem (crítica) só poderia mesmo fazer parte das inúmeras passagens provenientes desse filme-ensaio chamado

---

<sup>6</sup> Para uma leitura completa do artigo e dos comentários feitos em relação ao artigo agora aqui citado, ver o site disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=273068>

<sup>7</sup> Didi-Huberman, Georges – *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit (1992), p.144.

<sup>8</sup> Didi-Huberman, Georges – *Ibidem*, Les Éditions de Minuit (1992), p.144.

ironicamente ou não de *Filme Socialismo* (onde estamos todos lá metidos onde não estamos). E que representa bem o espírito atribulado de um tempo, neste caso, o nosso próprio tempo (se bem que tempo nenhum nos pertença) carregado de tensões, inseguranças, falências e desilusões, tão inquietantes e variadas como aquelas que também fazem parte das passagens retiradas das imagens de uma época tão intensa, insegura, frutuosa e alucinante como aquela que terá estado na origem da estrutura fragmentária de um projecto tão complexo e enigmático como aquele que faz parte do imaginário colectivo das imagens provenientes dessa obra monumental e inacabada que é - *Paris, Capital do século XIX. O Livro das Passagens* (1927-1940) de Benjamin<sup>9</sup>. Toda ela constituída, neste caso, por mais de 4.500 passagens, tão intensas e paradoxais como as próprias figuras sobre as quais o autor se vai debruçando ao longo do livro, tais como, por exemplo, o *flâneur*, o jogador, a prostituta, o colecionador, a técnica, o consumo, etc; ou seja, toda uma série de questões altamente susceptíveis de produzir e reproduzir uma infinidade de «imagens dialécticas» (postas a circular entre o passado e o presente)<sup>10</sup>, todas elas tão inquietantes e dinâmicas quanto a maioria daquelas imagens sobre as quais nós nos temos estado agora aqui a pronunciar.

Este é, aliás, um fio condutor que também parece percorrer a maioria das “passagens” de um outro projecto megalómano, todo ele amplamente atravessado por miríades e miríades de imagens soltas, livres, paradoxais, apaixonadas e descontroladas, neste caso, a saber; o projecto monumental, trágico e inacabado de Aby Warburg, chamado de *Bilderatlas Mnemosyne (Atlas de Imagens Mnemosine)*, ou seja, um projecto que pretendia estabelecer precisamente «cadeias de transporte entre as imagens», ou linhas de transmissão de características visuais que permitissem atravessar todos os tempos e espaços (passado-presente-futuro), carregando assim consigo os traços ou sintomas gerais da inquietante história da civilização ocidental. Entretanto, o projeto foi interrompido com a morte do historiador, mas, de qualquer forma, segundo

---

<sup>9</sup> Benjamin, Walter (1982) - *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, ed. R. Tiedemann (tradução de J. Lacoste, Paris, Cerf (1989).

<sup>10</sup> Sobre as «imagens dialécticas» Benjamin diz-nos precisamente no seu - *Livro das Passagens* que «não se deve dizer que o passado ilumina o presente, ou que o presente ilumina o passado. Pelo contrário, uma imagem é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação (de imagens). Noutros termos, a imagem é a dialéctica em suspensão; pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialéctica: não é algo que apenas flui, mas antes uma imagem irregular. Só as imagens dialécticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde a aproximação a estas imagens se torna verdadeiramente possível».

Benjamin, Walter - *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, ed. R. Tiedemann (tradução de J. Lacoste, Paris, Cerf (1989), pp. 478-479.

as palavras do seu biógrafo, E.H. Gombrich, «o projeto estava destinado a ficar inacabado, devido à sua enorme ambição e abrangência temporal». De facto, o gesto inaugural de Warburg, tal como nos diz Agamben, em *Notas sobre o Gesto*, «transformou a imagem num elemento resolutamente dinâmico. Visto deste modo, *Mnemosyne*, o atlas das mil fotografias que veio a deixar incompleto, longe de ser apenas um repertório imóvel de imagens, oferece uma representação dinâmica de um movimento virtual dos gestos que a humanidade ocidental fez, desde a Grécia clássica até ao fascismo (...), ou seja, no interior de cada secção, cada uma das imagens é vista menos como realidade autónoma do que como fotograma (pelo menos no sentido em que Benjamin fez uma vez comparar a imagem dialéctica àqueles pequenos cadernos, precursores do cinematógrafo, nos quais fazemos passar rapidamente as páginas para produzir a impressão do movimento das imagens, ou das «imagens-movimento»)»<sup>11</sup>, o que nos remete imediatamente para a «descoberta bergsoniana da tal imagem-movimento» (Bergson/Deleuze), feita através da análise presente em *Matière et mémoire* (Bergson: 1896), e que entretanto iria percorrer uma parte significativa da obra de Gilles Deleuze, em particular, os seus dois livros dedicados às questões da pertinência da «imagem-movimento», neste caso, *Cinema 1*, e *Cinema 2* (1983), aos quais regressaremos sempre que isso se venha a considerar necessário.

Neste sentido, nada mais nos resta senão continuar a reflectir, pacientemente, sobre uma nova constelação de imagens, todas elas tendentes a mobilizar e a plasticizar a velha «rigidez mítica das formas» (Agamben), mas também a fazer explodir o «curso demasiado homogéneo da história» do mundo (Benjamin, 1992: Tese XVII), e a trabalhar no sentido de produzir uma multiplicidade de “passagens” vivas, soltas, utópicas, livres e desligadas da «imagem adormecida do passado», pois, tal como diria ainda Benjamin, citando agora uma frase de Michelet, a verdade é que «cada época sonha sempre com a época seguinte»<sup>12</sup>, nada mais nos restando, por isso mesmo, senão criar novos gestos intimamente ligados ao cinematismo e à “fantasmagoria” desejante, ilusória, frutuosa e palpitante da vida contemporânea. Pois, só assim é que teremos a possibilidade de nos libertar das amarras da velha tradição histórica, tal como terão feito muitos destes grandes “coleccionadores de passagens”, ao tentarem romper com uma

---

<sup>11</sup> Agamben, Giorgio – «Notas sobre o Gesto», in *Interactividades. Artes Tecnologias e Saberes*, editado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem/FCSH-UNL e Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Cultura (1997), p. 3.

<sup>12</sup> Walter, Benjamin (1982) - *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, ed. R. Tiedemann (tradução de J. Lacoste, Paris, Cerf (1989), p.36.

visão demasiado estática das formas e das sombras da inquietante história do mundo, abrindo assim uma nova série de brechas libertárias, ou de possibilidades utópicas, todas elas ligadas à dinâmica interactiva das imagens, e que acabam por funcionar como uma espécie de modelos a seguir, sob pena de não conseguirmos criar esse tal «rasgão» libertário de que tanto falava Heidegger, quando se pronunciava a propósito da necessidade da arte dar forma e sentido a um gesto que ainda nos permita reinventar a força da imagem. Neste caso, da imagem cinematográfica encarada aqui como uma espécie de espaço experimental de liberdade criativa, ou seja, amplamente susceptível de aceitar o gesto daqueles que pretendam pôr a circular tudo aquilo que ainda possa ser considerado como móvel e dinâmico, poético e interactivo, plástico e erótico, frutuoso e interventivo, ambicioso e libertário, pois, só assim é que conseguiremos proceder à transferência da presença da vida para o interior do movimento imparável da vida das imagens. Aliás, tal como diria Agamben ainda em *Notas sobre o Gesto*, a verdade é que «as imagens cinematográficas não são nem “poses eternas” (tal como o são as formas do mundo clássico), nem “forma imóveis”, mas sim, “formas móveis”, ou seja, imagens elas mesmas capazes de imprimir movimento, às quais Deleuze chama «imagens-movimento (...). Ora, isto significa que a rigidez mítica da imagem é aqui deslocada, e que, falando com propriedade, não se trata apenas de imagem, mas de gestos. De facto, toda a imagem é animada de uma polaridade antinómica: ela é em parte reificação e anulação de um gesto (trata-se aí da tal *imago* como máscara mortuária de cera), enquanto conserva, por outro lado, a *dynamis* intacta (tanto nos instantâneos de [Muybridge](#), como, por exemplo em qualquer fotografia de desporto»<sup>13</sup>.

Ou seja, o imparável movimento destas «formas móveis» representa um gesto de tal forma instantâneo, dinâmico e interactivo que terá estado na origem de uma espécie de descontrolo generalizado da maioria dos nossos pensamentos e das nossas acções que acabariam assim por traduzir a nossa própria vivência de um tempo de «mobilização total» (Junger), ou de «mobilização infinita» Sloterdijk (2000), quase como se tivéssemos sido amputados da essência de um qualquer gesto inicial<sup>14</sup>, a que agora só conseguiríamos dar forma e sentido através das inquietantes metáforas do

---

<sup>13</sup> Agamben, Giorgio – «Notas sobre o Gesto», in *Interactividades. Artes Tecnologias e Saberes*, editado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem/FCSH-UNL e Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Cultura (1997), p.3-4.

<sup>14</sup> Neste aspecto, Agamben, diz-nos ainda em *Notas sobre o Gesto* que, pelo menos, desde o fim do século XIX, que a burguesia ocidental terá perdido definitivamente a maioria dos seus gestos» (Agamben, 1997: 1).



«sismógrafo», e do «naufrágio» (Blumenberg), bem patentes na vida e obra de autores tão diversos, como por exemplo, Benjamin, Warburg, Agamben, Deleuze, Godard, Ballard (isto só para referirmos alguns dos nomes acabados de citar neste trabalho), ou seja, metáforas que nos poderão ajudar a cartografar alguns dos traços fundamentais da imagem dessa enorme perda universal, desde sempre estruturada em função desse velho gesto inaugural da criação do homem e do mundo, e que só é comparável, em termos contemporâneos, à ousadia do silêncio da voz de um poeta que grita raivosamente perante a impotência dos gestos de uma ninhada de homens e de deuses famintos, que nos colocam assim perante a necessidade e a urgência de agirmos contra toda esta impotência do gesto contemporâneo, que mais não faz do que traduzir o «ballet de uma humanidade que terá perdido de facto a maioria dos seus gestos», tal como diria Nietzsche, em *Assim Falava Zarathustra*. Esta é de facto uma situação que nos coloca, uma vez mais, perante a raiz do problema que terá levado Agamben a escrever que «quando a época se apercebeu que tinha perdido os seus gestos (então, demasiado tarde), começou uma longa tentativa precipitada de recuperar *in extremis* os tais gestos perdidos» (Agamben, 1997: 3). Por isso, é que «a famosa dança de Isadora Duncan e de Diaghilev, o romance proustiano, a grande poesia de Pascoli a Rilke – e de forma ainda bem mais exemplar, a fotografia, e o cinema, tentam traçar o círculo mágico no interior do qual a humanidade procura, pela última vez (a última antes da última?) evocar aquilo que tinha acabado de lhe escapar para sempre»<sup>15</sup>.

De facto, com o advento da fotografia e do cinema tornámo-nos finalmente conscientes daquilo que tínhamos perdido (pois, antes do aparecimento da fotografia e do cinema quais foram os gestos humanos que terão ficado verdadeiramente registados?), mas também plenamente conscientes daquilo que poderíamos vir a ganhar, ou seja, nomeadamente o prazer da liberdade de podermos registar todos os movimentos dos nossos passos e dos nossos gestos, grandes ou pequenos, isso agora pouco importa. Pois, o que importa aqui referir é que com o dinamismo da arte, da ciência e da cultura, agora sob as suas mais variadas formas e sentidos teremos então começado finalmente a perceber e a interrogar esse processo de perda ou de falta generalizada desses antigos gestos humanos que nos ligaram durante séculos e séculos de história a uma certa ideia de racionalidade, estabilidade, equilíbrio e unidade tradicionais, bem patentes, por

---

<sup>15</sup> Agamben, Giorgio – «Notas sobre o Gesto», in *Interactividades. Artes Tecnologias e Saberes*, editado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem/FCSH-UNL e Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Cultura (1997), p.3.

exemplo, na velha representação histórica das formas e das imagens (fixas, seguras e equilibradas). Ora, se é verdade que esses gestos da velha representação humana parecem ter desaparecido definitivamente da frente dos nossos olhos, principalmente com o advento da fotografia, do cinema e das tecnologias digitais, também não é menos verdade que eles terão desaparecido apenas para dar lugar seguramente a muitos outros gestos, porventura, agora muito mais livres, atractivos, rápidos, instantâneos, vertiginosos e inesperados, o que não impede, naturalmente, que essa perda, essa ferida, ou essa falta pós-século XIX, ainda se faça sentir um pouco por todo o lado à nossa volta, ou seja, sinal evidente de que «a nossa necessidade de consolo continua a ser ainda muito difícil de satisfazer», diria Stig Dagerman. Mas talvez seja precisamente por isso, continua o autor a escrever, que ainda não teremos desistido de «procurar tudo aquilo que ainda nos possa consolar, tal como o caçador persegue a sua caça, atirando sem hesitar sempre que algo se mexe na floresta da vida (ou do ecrã). É verdade que quase sempre atingimos o vazio, mas de tempos a tempos não deixará de nos tombar aos pés seguramente uma bela presa (imagem). Céleres, corremos atrás dela, pois, sabemos quão fugaz é o consolo dessa ilusão, tão semelhante ao sopro do vento que mal consegue subir pelo tronco de uma bela árvore (e que, por isso mesmo, mal nos satisfaz). Entretanto, debruçamo-nos no chão para apanhar qualquer coisa. Temo-la finalmente entre os dedos! Mas temos o quê entre os dedos? Uma súbita suspeita de liberdade? Mesmo tendo tudo isso entre os dedos, a verdade é que é quase sempre muito escasso aquilo que temos!»<sup>16</sup>.

Ora, apesar de ser quase sempre muito escasso tudo aquilo que temos entre os dedos das mãos, a verdade é que nada nos deve impedir de continuar a lutar contra essa tal imagem histórica da impotência dos nossos próprios gestos perante a maioria das perdas herdadas, se bem que para isso tenhamos que reinventar uma série de mecanismos de «transformação ilusória»<sup>17</sup> dos gestos, dos corpos e das imagens para

---

<sup>16</sup> Dagerman, Stig – *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*, Lisboa, Fenda (2004), pp.14-15.

<sup>17</sup> Em relação a estas transformações ilusórias, Jean Baudrillard diz-nos no seu livro – *O crime perfeito*, que actualmente «pode não haver crise, nem perda de realidade, muito pelo contrário: poderá haver cada vez mais real, visto que ele é produzido e reproduzido pela simulação, e que ele próprio não é senão um modelo de simulação. Aliás, a proliferação da realidade (das imagens), quase como uma espécie de animal a quem se tivesse eliminado os predadores naturais, pode constituir a nossa verdadeira catástrofe (...)». Se é verdade que isso pode vir a constituir a nossa verdadeira catástrofe, segundo Baudrillard, também não é menos verdade que pode vir a constituir a nossa verdadeira força, isso agora tudo dependerá certamente de nós próprios, e do uso que fizermos dos nossos verdadeiros actos criativos, diríamos nós para podermos assim avançar mais um passo em direcção a muitas outras direcções possíveis e imaginárias. Baudrillard, Jean – *O Crime Perfeito*, Lisboa, Relógio D'Água, (1996), p.39.

que estes venham a usar o princípio criativo da plasticidade do «desejo humano de produzir novos agenciamentos e devires», diria Deleuze, a fim de continuarmos a trabalhar no sentido de redesenhar (luta criativa) muitas outras «formas de vida», sempre na tentativa de colmatar algumas dessas falhas, feridas e faltas que acabam quase sempre por nos perseguir (historicamente falando). E para isso, nada melhor do que usarmos as tais armas interactivas da arte, da cultura e da vida contemporânea, pois, só assim é que conseguiremos combater as inúmeras e difíceis etapas dessa grande batalha olímpica do «atletismo afectivo», isto para usarmos uma metáfora utilizada por Deleuze em *Lógica do Sentido*, quando este se pronuncia a propósito da vida e da obra de Joe Bousquet, ou seja, «um corredor que ficou parálítico, depois de ter sido atingido na coluna por uma bala (um filho da guerra, que poderia ter sido, certamente, um filho da guerra do Iraque, ou da Síria, ou de qualquer outra guerra actual), e que a partir desse acidente, dessa falha, dessa falta, diz Deleuze, «ele transforma a sua vida num verdadeiro acontecimento, e desenvolve uma obra literária que é uma surpreendente meditação sobre a imagem da ferida», a sua, a nossa e a da linguagem do mundo em geral. Ora, nesta perspectiva, nós diríamos que com mais ou menos feridas abertas, com mais ou menos feridas ainda por abrir, ou por fechar, há que continuar a lutar, sempre de pé, tal como faz a actriz francesa Huppert ao representar o papel da personagem principal da peça - *4.48 Psicose* de Sarah Kane (em *Teatro Completo*), pois, só assim é que conseguiremos fazer uso das tais armas da arte, da cultura e da vida em geral, e dar voz ao círculo vicioso do eterno perguntar.

É verdade que às vezes há imagens tão fortes, inquietantes e dolorosas, como esta, por exemplo, de Joe Bousquet, que quase ficamos impedidos de pensar, e muito mais ainda de agir (tal é a imagem do ardente formigueiro), se bem que este trabalho de investigação, no seu conjunto, não seja, talvez precisamente por isso, nada mais do que uma tentativa, tantas vezes inglória, de procurar corresponder a algumas dessas e de outras tantas inquietações, neste caso, sem a concreta ou a hipotética preparação e segurança daqueles que gostam apenas de obter respostas definitivas sobre tudo aquilo que os rodeia, mas apenas com a liberdade, o desejo e a vontade iniciática daqueles (poetas, artistas, e filósofos) que gostam tão somente de perseguir os fragmentos inquietos ou os rastros imprecisos (vestígios, indícios, traços, ou sintomas) da verdade daquelas imagens que inteiramente lhes escapam. E, neste caso, o que nos escapa, ou parece continuar a escapar é precisamente tudo aquilo que se poderá apenas indiciar no processo altamente problemático de aproximação àquilo de que se fala quando se fala

do inquietante movimento das imagens, sejam estas ainda imagens místicas, mágicas, oníricas e mentais, que nos remeteriam assim para um passado histórico, felizmente ou infelizmente, nem sempre muito distante do nosso, ou tão somente «imagens técnicas» (fotográficas, cinematográficas, digitais, virtuais)<sup>18</sup>, qualquer uma delas, desde sempre, porventura, repleta de reflexos, sombras, fantasmas, se bem que estas últimas, mais do que as primeiras, talvez representem precisamente aquelas que mais facilmente se aproximam daquilo que inteiramente nos escapa e inquieta, simbolizando assim a tal metáfora da falta que se continua a sentir um pouco por todo o lado (basta pensarmos naquilo que está a acontecer hoje em dia à nossa volta). Ou seja, se é verdade que as imagens (sejam estas quais forem) nem sempre conseguem «transportar a forma e o sentido daquilo que parecem indicar» (Blanchot), também não é menos verdade que talvez seja precisamente por isso que elas continuam a funcionar como uma espécie de estímulos criativos para todos aqueles que não desistem de perseguir «esse sentido das coisas que se ganham apenas no reflexo da imagem das coisas que se perdem», diria de forma verdadeiramente elucidativa o poeta Paulo Teixeira<sup>19</sup>. Mas, afinal, o que é que nós teremos andado a perder? Ou a ganhar? Terá sido apenas a força dos nossos passos e dos nossos mais antigos gestos? Se foi, o que é que temos agora de fazer?

É certo que nem sempre conseguimos responder a determinadas perguntas, no entanto, julgamos saber que as imagens parecem continuar a existir precisamente para nos ajudar a compreender muitas destas e de outras tantas questões, bastando para isso que tenhamos a coragem de continuar a pensar, a sentir e a agir juntamente com elas, e com uma série de forças atractivas que resultam precisamente do estatuto especial que provém do seu imparável movimento, não só na tentativa de nos questionarmos sobre esse mesmo “estatuto privilegiado” das chamadas «imagens-movimento» (enquanto dispositivos de transferência das mais variadas forças simbólicas), mas também na tentativa de percebermos a estranha palpitação da vida e todo o sentido da agitação humana presentes nessa tão famigerada vida das imagens. Aliás, em relação a esta questão do “estatuto privilegiado” das «imagens-movimento», ou do «movimento

---

<sup>18</sup> Neste aspecto, Belting, diria que «as imagens acontecem entre nós que as olhamos, e os seus *médiuns*, com que respondem permanentemente ao nosso olhar», mas isso não basta para que possamos perceber qual é o papel que eles continuam a desempenhar em todo este processo de produção das mais variadas imagens», ou seja, há coisas que lhes escapam, a eles e a nós, e isso, parece-me bem mais importante do que qualquer outra coisa! Belting, Hans - «Anthropology of the Images», in *Anthropologies of Art*. Clark Art Institute (2005), p.46.

<sup>19</sup> Teixeira, Paulo - «Elegia», in *Inventário e Despedida*, Lisboa (1991).

imagens», Deleuze diz- nos numa das passagens de um dos seus ensaios, neste caso, no *Cinema 1*, que agora nos «encontramos perante a exposição de um mundo em que IMAGEM=MOVIMENTO, ou seja, chamamos imagem ao conjunto daquilo que aparece e desaparece da frente dos nossos olhos (...). Por isso, não há móbil que se distinga do movimento executado, não há movido que se distinga do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens se confundem com as suas próprias acções e reacções, ou seja, é a variação contínua e descontínua da pluralidade das imagens (sejam estas as imagens em movimento, ou o puro movimento das imagens); aí onde não há eixos, nem centros, nem direita, nem esquerda, nem alto, nem baixo (mas apenas imagens em movimento)»<sup>20</sup>. Imagens em movimento é certo, mas também o «silêncio dos seus próprios intervalos» diria Vertov, embora todos eles amplamente susceptíveis de serem devidamente preenchidos com o movimento ilusório de umas imagens em relação às outras, isto porque a imagem cinematográfica «procede de facto de fotogramas, isto é, da passagem sucessiva de vinte e quatro imagens por segundo, dezoito nos primórdios do cinema», diz-nos ainda Deleuze (Deleuze, 1983: 12).

Este é um daqueles “fenómenos cinematográficos” que permanece inteiramente ligado não só ao desenvolvimento da chamada «montagem das atracções» (Eisenstein), já aqui referida anteriormente, mas também ao desenvolvimento de muitos outros dispositivos tecnológicos de captação, revelação e projecção da imagem, e que no seu conjunto viriam a facilitar o processo de transformação de qualquer coisa numa outra coisa qualquer, neste caso, diferente daquela que terá sido captada e transformada por intermédio das forças altamente ilusórias do imparável movimento das imagens. Tão ilusórias, aliás, que nos aproximam imediatamente do processo de captação e de projecção das próprias imagens de Vertov, principalmente daquelas que fazem parte do filme - *O homem da câmara de filmar* (1929), quando este através do «cine-olho» (o olho mecânico da câmara), consegue criar um elevado grau de intimidade entre a vida das imagens captadas e a vida das pessoas que depois as iriam ver projectadas no ecrã, ou entre a vida das imagens e a imagem da vida que essas pessoas podiam imaginar para lá da própria vida das imagens (criando assim uma profunda ligação entre as imagens captadas e a palpação da própria existência humana). Aliás, neste sentido, Vertov terá dado os primeiros passos (tão largos como qualquer um dos grandes gigantes do cinema) de aproximação em relação a algumas das principais linhas de pensamento do

---

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles (1983) - *A Imagem-Movimento* (Cinema 1), Lisboa, Assírio & Alvim, pp.85-86.

chamado cinema experimental (docuficção)<sup>21</sup>, abrindo assim a possibilidade de se juntarem imagens de diferentes origens, ou de se perceberem as diferentes origens de uma mesma «imagem», desde que estas correspondam aos interesses e às expectativas do próprio cineasta, pois, a verdade é que «a mesma imagem, chegando a ela por caminhos diferentes, será sempre uma imagem diferente», ou seja, uma imagem não é somente aquilo que apresenta, mas todo um conjunto de outras imagens que esta poderá vir efectivamente a convocar, a partir de todos os lados possíveis e imaginários, construindo assim laços e deslaçamentos altamente ilusórios entre as coisas, quase como se quiséssemos apresentar a vida, não como ela é, mas tão somente como ela vai sendo à medida que se deixa observar como que por ninguém, ou pelo menos, pelo tal «cine-olho» de que tanto falava Vertov.

Neste sentido, nós diríamos que «falamos cada vez mais de imagens, embora saibamos cada vez menos o que é que essa expressão realmente significa», diria Serge Daney, ou seja, falamos cada vez mais de imagens, embora pareça cada vez mais difícil saber exactamente do que é que falamos quando falamos deste jogo demasiado complexo e enigmático das imagens, tão enigmático, aliás, como qualquer uma das grandes armadilhas altamente ilusórias da própria vida. Entretanto, para tentar reduzir algumas destas ambiguidades Flusser dir-nos-ia tão somente que «as imagens são mediações entre o homem e o mundo. (...) já que o mundo não lhe é acessível imediatamente. Neste sentido, as imagens teriam o estranho propósito de nos apresentar o mundo. Mas ao fazê-lo, entropõem-se entre o mundo e o homem, fazendo assim com que tenhamos deixado de decifrar as imagens como significados do mundo, e a vivenciar o mundo apenas como um conjunto de imagens (tão rápidas, atractivas e variadas como os solavancos da própria vida)»<sup>22</sup>. Por isso, chegados aqui, somos levados a perceber o mundo apenas como um conjunto variado de imagens em movimento. Ou seja, imagens grandes e pequenas, leves e pesadas, altas e baixas,

---

<sup>21</sup> No caso da «docuficção» portuguesa, Pedro Costa, com o filme «*No Quarto da Vanda*» (2000), entre outros, parece ter começado a usar precisamente alguns destes pressupostos criativos provenientes do velho cinema Vertoviano.

<sup>22</sup> Flusser, Vilém – *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio D'Água (1998), p. 29. Ainda em relação às questões da imagem, Vilém Flusser, continua a dizer-nos que a câmara fotográfica (esse aparelho reprodutor de imagens), pode ser encarado como uma espécie de «brinquedo e não como um instrumento, no sentido tradicional. O homem que o manipula não é um trabalhador, mas um jogador: já não é o *homo faber*, mas o *homo ludens*. Este homem não brinca com o seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer, penetra no aparelho, a fim de descobrir as suas manhas e artimanhas (...). No fundo, trata-se de uma função nova, na qual o homem já não é a constante, nem a variável, mas está apenas indelevelmente amalgamado ao aparelho». Flusser, Vilém - *Ibidem*, Lisboa, Relógio D'Água, p. 4.

magras e gordas, redondas e achatadas, bicudas e quadradas, lentas e aceleradas, tensas e pacíficas, fibrosas e diabólicas, ambiciosas e perturbadoras, espessas e cavernosas, espaçosas e suculentas, amáveis e odiáveis, simbólicas e contraditórias, sagradas e pornográficas, espirituais e psicadélicas, frágeis e instáveis, carinhosas e violentas, efémeras e eternas, mas também verdes e amarelas, azuis e brancas, pretas e vermelhas, roxas e castanhas, etc; etc. Enfim, amadas por uns e odiadas por outros, as imagens estão quase sempre prontas a seduzir e a serem seduzidas, mas também prontas a unir e a dividir o mundo numa multiplicidade desdobrável de outras tantas imagens (reais e virtuais), quase como se estivéssemos a falar das imagens apenas como se estas fossem produzidas e reproduzidas em função de uma espécie de desdobramento poético do «real», o que nos faz pensar numa belíssima passagem de José Bragança de Miranda, quando este se refere a propósito das «imagens» ao dizer que «a poesia está por todo o lado, onde menos se pode reconhecê-la. É ela que salva todos os possuídos pela falta da imagem ou os embriagados pelo excesso delas. A poesia é, assim, política, porque afecta o «comum», cria as formas do «comum». É nestas que o humano tem lugar. Claro que quando se fala de «poesia» estamos menos a referir-nos à escrita que ao gesto livre que a «imagem» ilumina, que divide as imagens contra si próprias, respondendo a um terror que agora é humano, demasiado humano. É a poesia que anima os esforços de artistas como Tony Oursler, Artur Omar, Jimmie Durham ou Salvator Puglia (...), mas também os de todos nós, que não temos mais alternativa do que viver poeticamente ou viver mal»<sup>23</sup>. Ora, se é verdade que neste sentido nós não temos outra alternativa «senão viver poeticamente», então nada melhor do que continuarmos a convocar e a mobilizar a poesia para dentro de uma série de imagens provenientes das mais variadas origens (filmes, livros, fotografias, pinturas, performances, *sites*, instalações, etc.), não só na tentativa de «vivermos menos mal», mas também no sentido de percebermos que, afinal, «há pessoas que vivem mesmo mal», o que significa que «a poesia é, assim,

---

<sup>23</sup> Bragança de Miranda, José A.; «As imagens no início», in Manuel Valente Alves (2001), *As Imagens Médicas*, Porto, Porto Editora, pp.135-149 (p.147). Numa outra passagem do mesmo ensaio, José Bragança de Miranda, continua ainda a elucidar-nos sobre a dimensão poética das imagens ao dizer-nos que «retira uma infinidade de consequências da ideia de que sem as imagens somos meros joguetes de “forças” que de todo o lado irrompem, dobrando tudo à sua passagem. Quem não sentiu a violência verde das raízes que dobram o alcatrão das estradas, ou os musgos que vão destruindo as cantarias de pedra? E se as pedras se liquefazem ao som das bacantes é, como disse Nietzsche, porque desde que haja uma pedra haverá uma imagem. Forças contra forças, todas comungando de uma primitividade que incessantemente retorna (...). Em suma, a “vida” é um vórtice de forças que tudo nivelam, tal como uma camada de neve com todas as diferenças, com uma imensa película branca. A “imagem” existe para se poder conviver com a violência de tais forças; ela é a forma em que a vida se singulariza, se torna vivível e “humana”». Bragança de Miranda, José A. - *Ibidem*, Porto, Porto Editora (2001), p.135.

política, porque afecta de facto o comum» (Bragança de Miranda), ou seja, apesar da força da poesia, a verdade é que «o imperfeito continua a ser o nosso verdadeiro paraíso, já dizia o poeta Wallace Stevens, de tal modo que, às vezes, precisamos mesmo de mergulhar dentro da “imperfeição poética” dalgumas imagens para percebermos um pouco melhor o sentido da verdadeira agitação, e todo o palpar da vida humana. Por isso, nesta perspectiva, nada melhor do que começarmos por convocar uma das imagens do filme -*Vertigo* (1958), de Hitchcock, e dessa vertigem que logo no primeiro plano do filme suspende James Stewart no abismo. Uma vertigem que o levará a perder-se por um novo amor. Mas, para além da vertigem, para além das duas Kim Novac, para além do falso suicídio na torre, ficou-nos ainda uma outra imagem, isto é, a imagem de James Stewart a salvar Madeleine de morrer afogada, pois, a verdade é que «quem salva uma vida fica responsável por ela para sempre», terá dito ele mais tarde, reforçando assim a nossa própria vertigem ao ficarmos completamente suspensos, também, no fim do filme.

Suspensos no ar, sem rede, próximos de nos estatelarmos completamente no chão, eis também algumas das imagens que ficaram gravadas na nossa memória depois de termos visto e revisto *Metropolis* (1926/27), de Fritz Lang. Este filme é um autêntico jogo de relações (jogo de espelhos), ou então uma autêntica epopeia do futuro, dada através de metáforas visionárias (visuais, sonoras, literárias, tecnológicas), ou seja, grandes massas de indivíduos anónimos, marchando geometricamente em direcção a galerias subterrâneas, e o bem-estar daqueles que estão comodamente à superfície. A força destas personagens, e o desejo que elas têm de dominar o mundo, reduz completamente os outros à total escravidão e humilhação, ou seja, vestígios ou indícios do conteúdo do futuro holocausto, e de tantos e tantos outros holocaustos contemporâneos, ou melhor, metáforas da Babel contemporânea, onde muitas vezes os corpos são, à semelhança dos corpos das personagens do filme – despidos, triturados, cozidos, mastigados e lançados em «valas comuns», quase como se fossem salsichas ou hambúrgueres «estragados», vindos de um qualquer supermercado da esquina mais próxima da cidade onde vivemos. Enfim, massas de corpos e de rostos anónimos a caminhar em fila para as catacumbas da humilhação e da morte, o que simboliza bem aquilo que Yves Michaud, escreveu no seu livro - *Philosopher* quando disse que «sob formas múltiplas que vão das mais discretas (a subnutrição), às mais sangrentas (execuções), a violência presente na maioria das sociedades, foi um dos traços característicos da imagem do século XX» (Michaud: s/d: 18-19). Neste sentido, Yves



Michaud continua a dizer-nos, um pouco mais à frente; «duas guerras mundiais dentre as quais uma acabando com uma antevisão do apocalipse nuclear possível (Hiroshima). Os múltiplos genocídios, as diversas formas de racismo, de perseguição e de intolerância, as guerras neo-coloniais e de libertação, os regimes militares e policiais, os campos de concentração (*Auschwitz* e outros), o terrorismo, o desenvolvimento quase científico da tortura, das opressões, dominações e chantagens económicas, e enfim essa parte negligenciada mas super explorada pelos *media* que é a criminalidade: ou seja, uma lista fatigante, incompleta, e profundamente lamentável»<sup>24</sup>.

É óbvio que muitas destas palavras são tão violentas, inquietantes e desafiadoras quanto as imagens dos corpos do filme de Fritz Lang (a descer para as catacumbas do terror, e da morte), fazendo-nos assim pensar numa passagem de Deleuze, escrita a propósito da obra de Lewis Carrol, quando este diz que «em Lewis Carrol tudo começa por um combate horrível. É o combate das profundezas: há coisas que explodem ou que nos fazem explodir, caixas que são demasiado pequenas para o seu conteúdo, alimentos que são tóxicos ou venenosos, passagens estreitas que se alargam, monstros que nos trazem (...), os corpos misturam-se, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Até as palavras, e as imagens se comem (vivas). Este é o domínio da acção e da paixão dos corpos. Corpos, imagens e palavras dispersam-se assim em todos os sentidos possíveis (...)»<sup>25</sup>. Ora, depois da intensidade dramática destas passagens só podíamos mesmo “terminar” esta observação com algumas das imagens provenientes do *Couraçado de Potemkine* (1925), de Eisenstein, desde logo pelas primeiras sequências do filme, ou seja, aquelas em que os marinheiros russos são obrigados a comer carne podre, repleta de larvas («carne que já não servia, nem para

---

<sup>24</sup> Michaud, Yves - «Philosopher», in Varela Santos, Helena/Macedo Lima, Teresa (org.) – *No Reino dos Porquês/O homem do outro lado do espelho*, Porto, Porto Editora, pp.18-19.

Ainda sobre este assunto, Serge Moscovici, diz-nos claramente que «o afastamento entre as possibilidades criadas pelas descobertas científicas e técnicas e o seu modo de utilização é deveras impressionante. Aliás, o golpe de vista mais rápido lançado sobre as invenções já comercializadas e sobre as que dormem nos laboratórios bastariam para provar que (muitos dos grandes flagelos da humanidade), poderiam ser travados com alguma rapidez. O arranjo das cidades e do território, a luta contra a poluição atmosférica e das águas, um melhor equilíbrio entre os diversos factores do ambiente (mas também muitos dos problemas económicos, sociais, culturais e humanos que ameaçam o mundo). Muitos destes problemas ofereceriam campos de investigação suficientemente importantes e absorventes para milhares de cérebros que estão actualmente ocupados a imaginar um *gadget*, ou a conceber armas ainda mais mortíferas. Apesar do número crescente de “sábios”, prevalece a imagem de que o desenvolvimento científico e técnico fica aquém do desejável, ou do realizável, tanto no que respeita à aplicação dos conhecimentos adquiridos, como dos conhecimentos a adquirir.». Moscovici, Serge «O Progresso», in Varela Santos, Helena/Macedo Lima, Teresa (org.) – *No Reino dos Porquês/O homem do outro lado do espelho*, Porto, Porto Editora, pp. 20-21.

<sup>25</sup> Deleuze, Gilles – *Crítica e Clínica*, Lisboa, Edições Século XXI (2000), p.36.

dar aos porcos», tal como refere uma das personagens do filme), isto é, nacos de carne, «excitados de dor e de prazer», que juntamente com a recusa ou a revolta dos marinheiros, “inspiraram”, muitas vezes, o pintor Francis Bacon a produzir algumas das suas telas mais impressionantes. Aliás, não foram apenas estas sequências do filme que mais o impressionaram, mas também as do célebre massacre da multidão nas escadarias de Odessa, pelas tropas do Czar, ou seja, toda aquela marcha rítmica (fúnebre) dos soldados a descer pelas escadarias abaixo, pondo fim a uma alegria tão breve que fazia já adivinhar o próprio massacre, mas o mais difícil é presenciá-lo bem de perto. Neste sentido, note-se o desespero daquela mãe que vê o seu próprio filho a ser espezinhado (essa metáfora, infelizmente, sempre actual) sendo depois ela própria abatida à queima-roupa com o filho nos braços, como se fosse uma verdadeira assassina (esta é seguramente, tal como já foi dito por tantos críticos de cinema, uma das mais célebres cenas de toda a história do cinema). Estas imagens são tão fortes que conseguem falar por si próprias, remetendo-nos, assim, directa ou indirectamente, para muitas outras imagens provenientes de outros tantos desenhos, pinturas, filmes, livros e jogos de autores que tem essa extraordinária capacidade de silenciosamente, ou quase, nos transportarem para muitos outros lugares do mundo.

Aí, onde assim que o olho capta uma imagem, esta já foi imediatamente substituída por outra, e por outra ainda, e ainda por outra, e assim sucessivamente, numa constante aproximação em relação a qualquer coisa de contornos verdadeiramente indefinidos, mas que nos permitem, tantas vezes, reter num único plano ou numa única cena todo o potencial do género humano, isto é, um rosto marcado pelo tempo, um pequeno gesto carinhoso, uma palavra amiga, um sorriso malicioso, um toque inesperado, um desejo partilhado, ou seja, gestos aparentemente banais, insignificantes, mas que podem conter, e muitas vezes contém mesmo, “todo o significado do mundo”. Contém ou podem conter “todo o significado do mundo”, não só porque nos permitem pensar e sentir, mas também porque nos permitem «tocar e ser tocados», ou «afectar e ser afectados» por uma grande variedade de sentimentos e de estímulos, obrigando-nos assim a questionar e a repensar tudo aquilo em que nós acreditamos ou em que ainda possamos vir a acreditar, quase como se fosse impossível viver sem esta grande «ilusão» contida dentro e fora do inquietante movimento da vida das imagens, com ou sem as quais podemos ser, quase sempre, um pouco mais felizes ou infelizes. Pois, tal como diria o «selvagem» do *Admirável Mundo Novo*, de Huxley: a imagem «da pílula da felicidade, é a droga sedativa da civilização, a âncora a que todos se agarram quando

querem esquecer os problemas (...)». O selvagem, no entanto, recusa-se a embarcar no consolo generalizado desta imagem, ao afirmar; «não quero o conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o autêntico perigo, quero a liberdade, quero a bondade, quero o pecado. Em suma - disse o Administrador, você reclama o direito de ser infeliz. - Pois bem, assim seja, respondeu o Selvagem, quase em tom de desafio. Reclamo o direito de ser infeliz»<sup>26</sup>. Esta é uma daquelas imagens que nos remete imediatamente para uma passagem muito conhecida de Jorge Luís Borges, agora citada de memória, que diz qualquer coisa como esta; «não se pode obrigar ninguém a ser feliz». De facto, se é verdade que já não há nada ou ninguém que nos salve, se é verdade que já não há nada ou ninguém para salvar, então o melhor é mesmo continuarmos a caminhar, a correr, a saltar e a fugir obsessivamente, sem mapa, sem guia e sem direcção, na expectativa (ainda que vã?) de procurar encontrar as nossas próprias «linhas de fuga», ou tão somente a imagem que corresponda aos nossos ideais ou à nossa própria filosofia de vida, pois, tal como dizia Agamben, a verdade é que agora «só o gesto conta, só o caminhar conta, não é preciso bússola, o desnorre é constitutivo do êxtase».

Neste caso, o êxtase de circularmos vertiginosamente por «entre as imagens», as melhores e as piores (quais nómadas inquietos) até «atingirmos esse golfo da multiplicidade e da intimidade das ligações ilusórias, que é quase sempre o processo mais rápido de associar, de escolher e de atingir as infinitas formas do possível e do impossível»<sup>27</sup>, diria Italo Calvino, nas suas - *Seis Propostas para o Próximo Milénio* (1992), quase como se nos encontrássemos mergulhados dentro da neurose obsessiva de um qualquer coleccionador contemporâneo, não sei se tal como ele é, se tal como nós gostaríamos que ele fosse, ou se tal como nós o imaginamos à medida que ele vai colecionando alguns dos pequenos e dos grandes momentos da inquietante história das imagens (onde se realizam todas as grandes passagens do imparável movimento da vida contemporânea). Toda ela agora amplamente caracterizada pelas novas «patologias da imagem», ou pela imagem patológica das novas formas de dependência que entretanto vão aparecendo e desaparecendo, desenfreadamente, aqui e ali, dentro do nosso próprio cérebro, pois, tal como diria ainda Ítalo Calvino, a verdade é que «o nosso cérebro está coberto de camadas, de pedaços de imagens, quase como um depósito de lixo, onde é cada vez mais difícil que uma, entre muitas outras, seja capaz de ganhar verdadeiro

---

<sup>26</sup> Huxley, Aldous (1946) - *O Admirável Mundo Novo*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, p.250.

<sup>27</sup> Calvino, Italo – *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Editorial Teorema (1992), p. 111.

interesse e relevo» (Calvino, 1992: p.112). Ora, esta é mais uma daquelas passagens que decorre do facto de vivermos mergulhados dentro de um espaço que se desdobra vertiginosamente em muitos outros espaços (ciberespaço), todos eles agora inteiramente navegáveis a partir da plasticidade de uma infinidade de imagens, que por sua vez, se desdobram infinitamente em muitas outras imagens digitais, numa espécie de «vertigem dionisiaca que exalta a pulsão da vida quase até ao paroxismo» diria Nietzsche. Ou então, como diria Gauthier, quando se pronuncia a propósito das imagens ao dizer que «qualquer imagem consegue despertar os circuitos humanos, e relançar a maquinaria (dos nossos sonhos), não só à maneira de uma câmara de filmar, mas também à maneira de muitas outras tecnologias digitais. Neste sentido, será que o paraíso actual é isso mesmo, ou seja, imagens cintilantes e agressivas, pouco importa, desde que activem o meio ambiente enrolado à nossa volta?»<sup>28</sup>.

Neste aspecto, Marta Lança diria que só se consegue ser verdadeiramente optimista «quando se mergulha num abismo qualquer e de lá se consegue sair com vida». Sair com vida? Mas, afinal, o que é a vida? A «vida é uma puta» diria Hemingway, ou «a vida é uma flor» diria Celan. Por isso, quase sem vida, mas com uma enorme vontade de viver, só nos resta mesmo continuar a percorrer todo este espaço demasiadamente fragmentado das imagens da vida contemporânea, onde segundo Thierry de Duve, podemos e devemos «fazer não importa o quê». Aliás, desde Homero que é assim, ou seja, desde Homero que trazemos dentro de nós um Ulisses qualquer que nos impele constantemente a correr atrás da verdade daquilo que nos escapa. Por isso, depois desta reflexão sobre o imparável movimento das imagens, só nos resta mesmo pensar e repensar sobre as inquietantes palavras de Kant, quando este se interroga; o que é que se passa hoje? O que é que se passa agora? O que é este agora, no interior do qual estamos, uns e outros; e o que define este momento em que escrevo?

---

<sup>28</sup> Gauthier, Alain - «O Virtual é Azul», in Bragança de Miranda, José A. (org.) – *Real Vs Virtual/RCL*, nº 25-26, Lisboa, Edições Cosmos (1998), p.119.

### 2.1.3. Da fragmentação das imagens à sua «alucinação» generalizada

«A investigação do leitor de fragmentos orienta-se no sentido de uma qualquer origem perdida (que em Novalis, paradoxalmente, parece estar no futuro). O leitor de fragmentos (...), tal como aquele que os escreve, sente-se atraído pelos começos, e tende a multiplicá-los, adiando *sine linea*, qualquer género de conclusão».

(João Barrento)

«O fragmento implica um desfrute imediato: é um fantasma do discurso. Um bocejo do desejo, um traço do prazer (algo semelhante a um orgasmo poético).

(Roland Barthes)

A linguagem fragmentária<sup>1</sup> sempre foi considerada, independentemente dos géneros ou das funções que lhe tenham sido atribuídas historicamente, pelo menos desde o romantismo alemão, como um complexo jogo de espelhos amplamente capaz de construir as mais variadas ligações entre as pessoas e o mundo, de tal forma que ela continua a funcionar precisamente como uma espécie de ponto de partida, e não como qualquer ponto de chegada em relação ao que quer que seja (daí a existência dos tais «efeitos indirectos» de que tanto falava Italo Calvino a propósito, por exemplo, da arte e da literatura). Aliás, desde o período da pedra lascada em que os homens começaram por desenhar «figuras» (principalmente de animais) dentro e fora do corpo das cavernas até chegarmos a alguns dos mais complexos sistemas de informação digital, o que a linguagem parece ter andado a fazer (se bem que estas afirmações sejam sempre demasiado redutoras), talvez não tenha sido outra coisa senão o de funcionar como uma espécie de transporte simbólico da verdadeira libertação dos humanos em relação a tudo

---

<sup>1</sup> A linguagem fragmentária será aqui considerada como uma espécie de estrutura móvel ou de “transporte” amplamente capaz de produzir, reproduzir e simular os mais variados efeitos simbólicos (poéticos, plásticos, fotográficos, cinematográficos, digitais), sendo assim percebida como uma linguagem criativa que se encontra em constante mutação, tal como é próprio da plasticidade de qualquer linguagem dos *media* (sejam estes quais forem), ou seja, iremos referir-nos a esta expressão sempre que pretendermos falar de uma imagem móvel, dinâmica, interactiva, ou que se apresente constantemente em trânsito entre as coisas, nomeadamente devido ao modo livre, dispersivo, transitório, subversivo, descontínuo e cinético de que ela tende a fazer uso sempre que falamos de algo que se possa situar no âmbito alargado da sua reflexão e da sua prática criativa, muitas vezes só comparável a uma espécie de estrutura interactiva, tal como esta tende a ser trabalhada durante o processo de construção (*work in progress*) de uma pequena narrativa hipertextual (produzida e disponibilizada nos mais variados contextos digitais).

aquilo que mais os oprimia, pois, a verdade é que durante séculos e séculos de história, eles mais não terão feito do que estar submetidos, tanto ao impiedoso jugo da natureza, como ao inquietante domínio de outros tantos homens. Por isso, nesta perspectiva, uma das grandes conquistas da chamada linguagem fragmentária, considerada aqui do ponto de vista da sua verdadeira condição de transporte capaz de «produzir um efeito» criativo (seja este apresentado sob a forma de pontos, linhas, letras, palavras, frases, poemas, ideias, cores, imagens, corpos, ou objectos híbridos), terá sido não só o da tal libertação do humano em relação ao jugo dessa velha e complexa dialéctica de que tanto falava Hegel a propósito do «senhor e do escravo», mas também o de ter conseguido alargar os horizontes criativos, e o quadro mental daqueles que a foram usando como verdadeiro instrumento de trabalho. Talvez seja precisamente por isso que todos nós tanto prezamos a liberdade que nos é conferida pelo facto de podermos escolher a nossa própria linguagem (o nosso próprio jogo de palavras, ou de imagens), ou ainda a nossa própria grelha de interpretação conceptual, sempre que pretendemos dar forma e sentido àquilo em que acreditamos.

Assim sendo, basta olharmos atentamente à nossa volta para percebermos imediatamente que são de facto os fragmentos provenientes dessa tal linguagem que constituem a estrutura da plasticidade essencial das coisas e dos seres que nos rodeiam (sejam estes ainda quais forem). É óbvio que também podemos argumentar que esses mesmos fragmentos podem ser percepcionados apenas como uma espécie de pequenas unidades atómicas ou moleculares (do ponto de vista da ciência), ou pequenas totalidades poéticas «tocadas pelo sopro das origens»<sup>2</sup> (do ponto de vista da composição literária), ou ainda como uma espécie de marca deixada no corpo, mas também no corpo da pedra, da madeira, do ferro, da tela, da película, do ecrã (tal como aconteceu em toda a arte moderna e contemporânea), ou seja, uma série de fragmentos que podem fazer parte de uma imagem maior ou mais pequena consoante estivermos a falar, por exemplo, de raízes, folhas, ramos, troncos, árvores ou floresta, mas todos eles, de qualquer forma, amplamente povoados por outros tantos elementos, e assim sucessivamente, quase até ao infinito das nossas próprias capacidades de percepção, isto se quisermos recorrer à imagem intuitivamente atraente do «cálculo infinitesimal»<sup>3</sup> que

---

<sup>2</sup> Quignard, Pascal – *Rhétorique speculative*, Paris, Calmann-Lévy (1995), p.15.

<sup>3</sup> Expressão habitualmente usada pela matemática, e por outros ramos da ciência, como por exemplo, a biotecnologia, sempre que estas pretendem avaliar determinadas partículas (nano-partículas), cuja dimensão seja tão reduzida que se torna “impossível” percepcioná-las, ou medi-las senão através deste processo de avaliação.

nos permitiria assim prolongar indefinidamente a ideia da existência dos tais elementos (fragmentos) que constituem a plasticidade e a diversidade da matéria de que serão feitas todas as coisas que existem à nossa volta. Aliás, esta é uma imagem de tal forma atractiva que nos permitiria expandir essa possibilidade criativa quase até ao infinito, pois, tal como diria Schlegel, na revista *Athenaum* (1798), «os fragmentos montados em cima das asas do desejo poético são capazes de potenciar incessantemente as coisas, multiplicando-as como uma série infinita de espelhos». Ora, pegando nesta ideia algo romântica do «fragmento»<sup>4</sup> que, aliás, pode não ser assim tão romântica quanto isso, principalmente se a percepcionarmos do ponto de vista do dinamismo, da descontinuidade, da simulação e da efervescência da actualidade, já que hoje em dia todos nós somos mais ou menos contaminados por uma multiplicidade tão alargada e variada de fragmentos (todos eles portadores de tantos significados possíveis) que tudo isso depois, na prática, pode vir a constituir, em muitos casos, uma ideia muito pouco romântica da vida contemporânea.

Mas tentando esquecer, pelo menos por enquanto, alguns desses aspectos provavelmente mais negativos, e pegando na ideia considerada romântica à época em foi escrita (1789), isto é, «nos primórdios do romantismo alemão» (segundo as palavras de Arlette Camion), nós diríamos então que a ideia de fragmento terá surgido no âmbito de um quadro mental alargado que entretanto se viria a caracterizar pela defesa e propagação exacerbada de uma visão individualista, subjectiva, e de constante afirmação e idealização estética do mundo, preconizando assim determinados ideais utópicos, e desejos de autêntico escapismo poético, ou seja, uma série de propostas criativas que se pretendiam contrárias à linearidade do progresso histórico, e do racionalismo amplamente defendidos durante todo o século XVIII («o século da Razão,

---

<sup>4</sup> Segundo Arlette Camion, «a ideia de fragmento terá nascido no seio do primeiro romantismo alemão» (Camion, 1999: 16). Já Philippe Lacoue-Labarthe, e Jean-Luc Nancy (1978) tendem a afirmar que os românticos terão sido apenas os grandes herdeiros de uma velha tradição histórica, toda ela também bastante fragmentária. Seja como for, o certo é que nos trabalhos dos românticos de Jena (especialmente de Friedrich Schlegel), parece não se ter encontrado qualquer “definição” de fragmento que o possa justificar enquanto género do que quer que seja. Aliás, outra coisa não seria de esperar, principalmente se tivermos em consideração alguns dos principais traços normalmente associados ao fragmento ou à linguagem fragmentária, toda ela completamente avessa a qualquer tipo de regra ou de definição que seja. Já no século XX, o fragmento parece apresentar-se não só como uma estrutura privilegiada de reflexão, mas também como uma espécie de plataforma interactiva de afirmação e questionamento de todas as formas de liberdade criativa, ou seja, questionamento da linguagem, questionamento do mundo, e acima de tudo, um feroz questionamento de todas as normas literárias e artísticas verdadeiramente instituídas durante séculos e séculos de história. Lacoue-Labarthe, Philippe, e Jean-Luc, Nancy – *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande*, Paris, Éditions du Seuil (1978). Camion, Arlette – *Über Das Fragment (Du fragment)*, Heidelberg, Universite d'Orleans and Universitat-Gesamthochschule-Siegen (1999), p.16.

e das Luzes», tal como nós aprendíamos logo nos “primeiros anos” de escola). Ora, todos estes aspectos parecem-nos absolutamente pertinentes, não só porque viriam a contaminar toda a literatura e arte modernas, também elas amplamente associadas a um longo processo de descontinuidade, transitoriedade e fragmentação literária e estética das suas próprias narrativas, mas também porque serão precisamente alguns destes ideais que estarão na base dalguns dos mais interessantes, variados e interventivos movimentos de luta e resistência (poética, política, artística, científica, cultural e humana) empreendidos contra todas as formas de totalitarismo da razão, do progresso e da história da tão famigerada cultura ocidental. Basta para isso pensarmos, por exemplo, em Schlegel, e Novalis, mas também em Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche, Burroughs, ou ainda em Valéry, Michaux, Benjamin, Deleuze, Enzensberger, entre tantos outros autores possíveis, salvaguardando, naturalmente, todas as grandes diferenças existentes entre cada um deles, mas cujo traço comum parece ter sido indubitavelmente o de todos eles terem lutado contra a ditadura da razão e da história, e a favor da conquista e da afirmação continuada das mais variadas formas de liberdade criativa.

Mas retomando a ideia anterior sobre a linguagem fragmentária e a sua capacidade de produção, reprodução e simulação da imagem das coisas (Schlegel/Novalis), nós diríamos que o grande trabalho desta linguagem, desde as suas origens pouco estabilizadas até hoje, terá sido sempre o de ter operado no sentido de tentar combater a rigidez das tais grandes imagens da história do mundo de que já falámos nos textos anteriores, ou seja, terá sido sempre o de ter procurado resistir e combater contra uma qualquer totalidade mítica das formas (que tantos estragos terão causado à tão famigerada cultura ocidental), mas também o de continuar a lutar contra um possível reaparecimento dessas velhas formas de totalitarismo que, aliás, nalguns casos, parecem querer começar a reaparecer, aqui e ali, um pouco por todo o lado, na europa e no mundo, e que se poderão vir a transformar em autênticas tragédias humanitárias, semelhantes ou muito piores ainda do que algumas daquelas que “ainda há bem pouco tempo” dizimaram alguns dos principais países da velha europa, estilhaçando assim, uma vez mais, o coração da humanidade inteira, toda ela já demasiado fragmentada e ferida, pelo menos desde a triste e revoltante barbaridade de *Auschwitz*, isto já para não recuarmos muito mais atrás na maldita escala dos acontecimentos temporais. Ou seja, a linguagem fragmentária tem servido justamente para levantar uma série de questões altamente preocupantes sobre a vida. Aliás, questões de tal maneira preocupantes que terão levado Adorno, por exemplo, a



interrogar-se sobre a pertinência da arte e da poesia face à nossa própria impotência perante o massacre do holocausto (e de tantos outros massacres contemporâneos), de tal forma que ele terá sido levado a afirmar por intermédio de um pequeno fragmento poético escrito em 1949, e depois publicado em 1951, que «escrever um poema depois de *Auschwitz* é bárbaro, e este facto afecta até o conhecimento que explica porque se tornou hoje impossível escrever poemas»<sup>5</sup>. Posição de tal maneira radical que terá provocado as mais acesas e violentas polémicas entre Adorno e o poeta Enzensberger que o terá acusado de estar a promover uma espécie de «interdito», ou de «indizível» muito pouco aceitáveis quando se fala, por exemplo, da extrema liberdade que deveria presidir sempre ao território da arte e da poesia. Ora, polémicas à parte, o melhor mesmo, neste caso, é citarmos o fragmento de um poema de Celan (ele próprio um sobrevivente do maldito holocausto) escrito por volta de 1948, precisamente um ano antes destas polémicas palavras de Adorno, numa carta entretanto citada por John Felstiner (autor da mais completa biografia sobre Celan) quando este refere que «não há nada no mundo que possa levar um poeta a deixar de escrever, nem mesmo o facto de ser judeu e o alemão a língua dos seus poemas»<sup>6</sup>, o que soa de facto como um autêntico grito de revolta contra essa tal «cicatriz que não fecha» diria ainda Celan.

Estas sim, palavras de um sobrevivente perante o massacre, e não apenas perante as imagens de um massacre que lhe terá roubado tudo. Tudo menos a própria vida que ainda restaria, porventura, dentro do próprio esqueleto do corpo tão injustamente massacrado durante esse bárbaro holocausto. Esta continua a ser de facto uma daquelas imagens que nos tornam sempre demasiado angustiados e infelizes, não só por reabrir essa enorme «cicatriz do tempo» (Celan)<sup>7</sup> que permanece intimamente associada a esse terrível massacre que pesa sobre a cabeça de cada um de nós, e da humanidade inteira, mas também por representar, muitas vezes, os sinais evidentes da nossa própria impotência (revolta, grito, choro) face à dimensão e à intensidade dessa tragédia, e de tantas outras tragédias de proporções verdadeiramente monstruosas, ou seja, esta é uma daquelas imagens que nos torna sempre demasiado angustiados e infelizes, voltamos a repetir, não só por ser uma questão de ontem, mas também de hoje, de amanhã, e talvez, até mesmo de sempre. Ora, depois deste pequeno desvio despoletado pela força das

---

<sup>5</sup> Adorno, Theodor W. (1955) – *Prismes*, Paris, Payot (1986), p. 23.

<sup>6</sup> Felstiner, John – *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale, Yale University Press (1955), p.57.

<sup>7</sup> Celan, Paul (1971) – *Arte Poética. O Meridiano e outros Textos* (tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro), Lisboa, Cotovia (1996), p.17.

palavras e das imagens relacionadas com uma expressão aparentemente tão simples como é a da linguagem fragmentária, torna-se certamente mais fácil perceber as razões que nos terão levado a afirmar que o fragmento (palavra, frase, poema, imagem, corpo, objecto, etc), possui de facto esse extraordinário potencial de uma autêntica locomotiva metafórica que nos incita constantemente a andar para a frente e para trás, mas também para cima e para baixo, para a esquerda e para a direita, tal como para os lados, ou para todos os lados possíveis e imaginários, ou seja, quase como se este assumisse o papel, aqui levado à letra e à página, de um verdadeiro transporte (bicicleta, moto, carro, comboio, navio, submarino, balão, avião, nave espacial, ou qualquer outro meio de transporte que seja). Aliás, este pequeno desvio ilustra bem o enorme potencial cinético da linguagem do fragmento, ou seja, a capacidade que esta possui para nos desviar, provocar, desencaminhar, alertar e mobilizar urgentemente em direcção a muitas outras direcções possíveis, quase como se fosse uma espécie de «extensor da criatividade» (Abraham Moles), ou uma «estrutura variacional» só comparável, neste caso, a uma verdadeira «máquina de emaranhar paisagens», isto para usarmos uma parte significativa de um verso fragmentado desse grande poeta chamado Herberto Helder. Mas voltando novamente atrás, a fim de tentar imprimir alguma “ordem” a isto tudo, nós diríamos, ainda para retomar uma das ideias anteriores que o fragmento terá começado por ser uma ideia romântica, segundo as palavras de Arlette Camion, para depois passar rapidamente a contaminar todos os ramos ou todas as grandes áreas do conhecimento humano, de tal forma que jamais nos libertaríamos do seu enorme potencial de questionamento sobre a maioria das coisas que nos rodeiam.

Da literatura à ciência. Do pensamento à música. Da arte à filosofia. Do cinema às tecnologias digitais. O que revela bem todo o potencial de plasticidade de uma estrutura aparentemente tão simples como possa ser a de um mero fragmento (palavras, frase, ou imagem que seja), isto porque apesar de tudo, ele possui essa extraordinária capacidade de mobilização e de recombinação infinita, quase como se fosse um autêntico motor de busca, neste caso, tão ou mais potente do que o próprio *Google* (aliás, o *Google*, e ironizando um bocadinho com esta questão, só existe porque existem miríades e miríades de fragmentos para lá colocar diariamente a circular). Por isso, nesta perspectiva, e até para podermos entender um pouco melhor todo este processo de construção da estrutura fragmentária da imagem e da linguagem das coisas que nos rodeiam (pois, os fragmentos nada mais serão, afinal, do que os «blocos de construção» de que toda a matéria do mundo é feita), nada melhor, diríamos nós, do que começar por

perceber aquilo que aconteceu, por exemplo, no seio da própria ciência moderna<sup>8</sup>, e que representa bem uma parte significativa daquilo que poderá ter acontecido também no interior de muitas outras áreas do conhecimento, pois, neste sentido, o que a linguagem do fragmento irá de facto fazer é «abrir caminho próprio através dos tempos», tal como refere Paul Celan num poema intitulado «Noite das Palavras». Ou seja, o que esta linguagem irá fazer é contribuir, uma vez mais decisivamente, para desencadear o inquietante processo de fragmentação das grandes imagens do mundo, isto porque qualquer fragmento parece possuir esse extraordinário potencial que lhe permite abrir-se constantemente para fora dos seus próprios limites aparentemente ilimitados, quase como se fosse uma espécie de janela aberta para o mundo, pois, tal como diria Maurice Blanchot, no seu livro – *A escrita do desastre* (1980), a verdade é que «o fragmento, não sendo nunca único, não tem, no entanto, um limite externo, ou seja, o exterior no

---

<sup>8</sup> A ciência moderna, tal como muitas outras áreas do conhecimento, também não conseguirá escapar ao poder interactivo da plasticidade desta linguagem altamente fragmentária das coisas, de tal modo que a partir de uma certa altura da sua própria trajectória histórica ela mais não faria do que reivindicar a sua total separação da filosofia clássica em relação à qual ela tinha estado desde sempre atrelada, desde a Grécia antiga, passando assim a lutar pela sua plena afirmação científica. Este fenómeno terá começado no século XVI, nomeadamente com as teses de Copérnico, Galileu e Newton, e entretanto viria a prolongar-se até finais do século XVIII, altura a partir da qual a ciência conseguirá finalmente libertar-se ou separar-se da Filosofia (clássica) para passar então a conquistar um espaço de verdadeira autonomia científica, ou seja, separando-se de um modelo totalitário de produção de conhecimento que deixaria assim de deter o poder que há muito lhe tinha sido atribuído, e que lhe permitiu legitimar uma grande parte das descobertas do conhecimento obtido no seio da própria ciência, até aí considerada apenas como uma espécie de «filosofia natural». Ora, tudo isto para tentar dizer que a partir de finais do século XVIII, e em particular, a partir de meados do século XIX, a filosofia viria a perder definitivamente esse antigo estatuto que lhe tinha sido atribuído desde a Grécia antiga, passando assim a desmembrar-se, a ramificar-se, ou a fragmentar-se numa série de outros campos do saber que passarão a ganhar uma autonomia própria, tais como, por exemplo, a Psicologia, a Sociologia, a Antropologia (isto para além das chamadas Ciências Naturais que também já se tinham separado definitivamente da velha filosofia), e que, por sua vez, também se irão fragmentar em muitas outras áreas ou campos de produção e reprodução do saber, ou seja, um fenómeno que no seu conjunto ficaria mundialmente conhecido como a tal «revolução científica» (expressão que só seria criada em 1939, por intermédio de Alexandre Koyré). Para ficarmos com uma noção muito mais clara acerca deste enorme processo de fragmentação da ciência moderna, nós diríamos que a Psicologia, por exemplo, passaria gradualmente a subdividir-se numa enorme parafernália de outros tantos ramos do conhecimento, tais como: Psicopatologia, Psicologia social, Psicologia clínica, Psicologia da criança, Psicologia forense ou criminal, Psicologia animal, Psicologia desportiva, Psicologia de grupo. Psicologia comparada, Psicologia do desenvolvimento, Psicologia do trabalho ou das organizações, Psicologia da educação, Psicologia do lazer, etc (o mesmo aconteceu com a Sociologia, a Antropologia, e com todas as outras grandes áreas do saber). Por isso, chegados aqui, nós diríamos que este fenómeno simboliza bem o papel de transporte, de mobilização e de questionamento intimamente associados aos vários processos de dinamização da linguagem fragmentária (neste caso, no âmbito da ciência moderna), principalmente quando esta é colocada ao serviço de uma função tão nobre como é aquela que a faz trabalhar no sentido de transformar tudo aquilo que se apresente como demasiado fixo, estável e seguro, em algo móvel, dinâmico e interactivo, tal como terá acontecido à ciência, por exemplo, ao libertar-se dos fetiches da velha unidade tradicional, desde sempre associada a filosofia clássica durante séculos e séculos de história. O fio condutor deste pequeno texto surgiu a partir de várias ideias entretanto articuladas de acordo com alguns dos princípios defendidos nos livros e nas páginas abaixo enunciadas. Hamburger, Jean - *A Filosofia das Ciências Hoje*, Lisboa, Fragmentos (1988). Clément, Élisabeth; Demonque, Chantal; Kahn, Pierre – *Pratique de la Philosophie*, Paris, Hatier (1994), p. 152.

qual ele acaba por cair não é o seu *limen*, e ao mesmo tempo, não constitui um limite exterior (não é o ouriço fechado sobre si próprio). E, apesar disso, é qualquer coisa mais ou menos bem delimitada, não devido à sua pequenez ou brevidade, pois, ele pode prolongar-se como uma espécie de agonia ou de grito, mas tão somente pelo aperto, ou pelo estrangulamento que pode vir a sofrer dentro de si mesmo, e que o poderá levar à ruptura (ou até à explosão em cadeia). Por isso, é que ele procura constantemente a liberdade das malhas soltas (que lhe permitem relacionar-se com muitos outros fragmentos)»<sup>9</sup>. No fundo, o que o fragmento possui é esse raro potencial para desencadear novas reacções em cadeia (ligações e desligações), não só no seu próprio interior, mas também no interior e no exterior das coisas do mundo, e não apenas no interior da imagem das coisas. Neste sentido, basta pensarmos nos elementos que constituem a estrutura molecular da matéria de que são feitas as coisas que nos rodeiam para percebermos imediatamente aquilo de que estamos a falar. Aliás, toda a matéria é amplamente constituída por pequenas partículas elementares chamadas átomos (micro-fragmentos da matéria constitutiva das coisas), todos eles constituídos, por sua vez, por prótons, neutrões e electrões que interagem permanentemente uns com os outros, podendo no entanto ser divididos, e provocar assim uma reacção nuclear em cadeia (fissão nuclear) que, por sua vez, libertará uma determinada quantidade de energia susceptível de desencadear outras tantas reacções (ligações, desligações e explosões) que nos poderão ajudar a perceber um pouco melhor a enorme plasticidade do comportamento geral das propriedades constitutivas da matéria viva de que são feitas as coisas, e a imagem das coisas que existem à nossa volta.

Ora, nesta perspectiva, nós podíamos continuar a seguir e a perseguir os traços desta divisão fragmentária da matéria das coisas, e da imagem viva dos seres para falarmos também da estrutura de produção e reprodução molecular das células do corpo ou do cérebro humano (neste último caso, com as suas miríades e miríades de neurónios, axónios e dendrites), quase como se de um autêntico transporte se tratasse, não apenas no sentido de nos deslocarem de um lado para o outro, mas também no sentido de nos conferirem uma imagem alargada do potencial de cada uma desta «unidades mínimas de conhecimento» da matéria constitutiva das coisas de que são feitas também todas as imagens da nossa própria vida. Aliás, toda a imagem da matéria viva é constituída por uma série de fragmentos ou de partículas elementares que se

---

<sup>9</sup> Blanchot, Maurice – *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard (1980), p.45.

desdobram continuamente numa série de outras tantas imagens que entretanto vão interagindo umas com as outras, dando assim origem a uma enorme cadeia de ligações e de desligações entre os seres, e as coisas que os constituem como tal. Esta é uma imagem que faz parte da dinâmica dos sistemas complexos da vida humana, mas que também está presente na estrutura geral da gramática, ou na estrutura da divisão silábica que, por sua vez, estará na origem do processo de formação e de deformação das palavras que entretanto nos permitem escrever frases, parágrafos, páginas, artigos, histórias, livros, tratados, etc. Ou seja, na prática, e independentemente da forma e das funções que lhe tenham sido atribuídas historicamente, a realidade, seja esta qual for, é toda ela constituída por miríades e miríades de fragmentos ou de partículas elementares que acabam por se ligar e desligar continuamente no sentido de formar uma complexa dinâmica de rede, ou uma estrutura colaborativa altamente capaz de nos constituir e reconstituir constantemente como coisas, e seres (vivos).

Dito de outra forma, nós diríamos ainda que o fragmento, apesar de poder ser reconhecível pelos contornos mais ou menos delimitados da sua própria composição (gráfica, plástica, poética, fotográfica, cinematográfica, digital), a verdade é que ele vive fora de qualquer eixo totalitário, o que lhe permite relacionar-se, coisa que faz habitualmente, com muitos outros fragmentos provenientes das mais diversas origens, e desta forma aspirar tão somente a fazer parte de uma qualquer “totalidade” fragmentária, semelhante, por exemplo, à de um «livro-rizoma»<sup>10</sup>, onde deixaria de existir um centro, à maneira de Deleuze, isto se estivermos a falar num conjunto variado de reflexões, passagens, poemas, contos, artigos, micro-ficções (colectânea), ou então num conjunto alargado de fragmentos artísticos, isto no caso de uma instalação, ou de um qualquer objecto híbrido (à semelhança daquilo que acontece, por exemplo, com as instalações de uma Tracey Emin, de uma Laurie Anderson, ou de um Hans Haacke). Em qualquer um destes casos, o que importa aqui frisar é o enorme potencial da plasticidade

---

<sup>10</sup> Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix – *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris, Les Éditions de Minuit (1980). O «rizoma» é um termo da botânica definido como um caule alongado, subterrâneo e com folhas reduzidas a uma espécie de escamas. Por isso, seguindo esta configuração geral, o «livro-rizoma» será aqui percebido como uma espécie de plataforma móvel desprovida de qualquer centro agregador do que quer que seja, revelando apenas a presença de uma multiplicidade de elementos (fragmentos) que estariam muito para além do conjunto das várias partes que o possam eventualmente vir a constituir como tal. Assim se organizam, por exemplo, alguns livros de Deleuze e Guattari, bem como uma parte significativa da obra de Charles Cingria, e Paul Nougé (ambos fortemente associados à linguagem fragmentária), mas também alguns livros de Cioran, Gracq, Michaux, Walser, Burroughs, Benjamin, Barthes, isto só para nos referirmos a alguns dos exemplos mais conhecidos, pois, se entrássemos pela via exclusiva da poesia, então a lista de livros e de autores seria verdadeiramente interminável.

da linguagem fragmentária, toda ela capaz de desencadear, mobilizar, transformar, simular e recombina uma multiplicidade de elementos, todos eles susceptíveis de ganhar muitas outras formas e sentidos à medida que se vão relacionando com outros tantos fragmentos (errantes, mutantes, nómadas). O que significa que a linguagem do fragmento se situa sempre entre qualquer coisa, quase como se estivesse em trânsito entre várias formas de escrita, entre vários géneros, entre vários sentidos, entre várias imagens, ou seja, afirmando-se assim como uma espécie de plataforma híbrida, interactiva ou em constante mutação, tal como é próprio da linguagem dos *media*, onde as fronteiras deixam de fazer qualquer tipo de sentido. Nesta perspectiva, torna-se bastante interessante pensar, por exemplo, no modo de funcionamento do *puzzle* chinês, cujas peças podem ser totalmente conjugadas de diversas formas, podendo também, por isso mesmo, ser retiradas ou acrescentadas sistematicamente umas às outras, sem que com isso haja qualquer perda de sentido geral do jogo, mas apenas uma mudança de direcção tendente a alargar o leque de possibilidades relacionais do jogador, o que denota bem o enorme potencial interactivo deste jogo e do prolongamento da maioria das suas estratégias criativas.

Ora, o trabalho da linguagem do fragmento assemelha-se precisamente a este princípio, neste caso, por funcionar como uma espécie de jogo ou de plataforma interactiva tendente a alargar o leque de possibilidades relacionais entre as pessoas e as coisas que as rodeiam, pois, tal como diria Blanchot, numa outra passagem do livro já aqui citado – *A escrita do desastre* (1980); «os fragmentos possuem aquilo que os prolonga, ou que os faz esperar por um determinado prolongamento, ou seja, o fragmento é uma forma que tende para a sociabilidade»<sup>11</sup>, para o convívio, para a relação, para o encontro, ou ainda para a promiscuidade, o que pressupõe, naturalmente, uma espécie de anulação das fronteiras ou dos limites de género, sejam estes quais forem, o que constitui, por sua vez, um dos grandes princípios refundadores de todo e qualquer pensamento criativo que se preze. Na prática, a linguagem do fragmento nega-se terminantemente a ser uma totalidade, ou seja, «nega-se a ser o todo, ou um todo, pois, qualquer totalidade é sempre algo da ordem do não verdadeiro», tal como diria Adorno na sua *Minima Moralia* (1951), encontrando-se, talvez, por isso mesmo, sempre à beira de uma espécie de prolongamento, de explosão ou de «orgasmo poético» altamente capaz de produzir os mais variados efeitos de libertação em relação a tudo

---

<sup>11</sup> Blanchot, Maurice - *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard (1980), p.46.

aquilo que ainda se possa encontrar prestes a ser engolido por um qualquer género de aprisionamento (o que lhe permite trabalhar no sentido de dissolver todos os vestígios ou indícios de rigidez do que quer que seja). Nesta perspectiva, teríamos aqui a linguagem do fragmento a trabalhar no sentido de provocar uma espécie de efeito caleidoscópico não só sobre as coisas e a imagem das coisas com que esta se vai relacionando, mas também sobre as coisas e a imagem das coisas de que ela própria faz parte, agindo assim, simultaneamente, a favor e contra a sua própria transformação (plástica, poética), o que pressupõe um trabalho exigente de dissolução fragmentária de todas as formas de totalidade que a possam querer impedir de assumir o papel de uma espécie de «*mise en abyme*», ou seja, uma espécie de trabalho de desdobramento sem fim sobre si própria (a própria linguagem), e sobre os outros com quem ela vai interagindo. Ora, isto significa que a linguagem do fragmento (seja esta gráfica, textual, fotográfica, cinematográfica, hipertextual, digital) tende a desencadear constantemente a possibilidade paradoxal de estabelecermos novas relações de encontro com as coisas, e não apenas com a imagem das coisas, quase como se ela nos fizesse correr sempre atrás de algo ou de alguma coisa, o que reforça bem a imagem daquilo que ela é, ou seja, uma linguagem altamente dinâmica e exigente. Aliás, esta é a tal «exigência fragmentária» de que fala Blanchot no livro já acima citado sobre a – *Escrita do desastre*, ou seja, esta é a tal exigência que faz com que o poeta esteja sempre à procura da próxima palavra para assim a poder acrescentar à palavra anterior, e assim sucessivamente, até conseguir encontrar as palavras certas, ou pelo menos, certas palavras que lhe permitam, não fechar, mas abrir a frase em direcção a muitas outras frases seguintes (via sedução, estímulo ou associação), quase como se estas estivessem sempre demasiado inacabadas, ou pelo menos, em processo de permanente inacabamento (*work in progress*).

A mesma coisa parece acontecer também com o fotógrafo já que este anda sempre à procura ou à caça da próxima fotografia, o que o faz «disparar» vezes sem conta, compulsivamente, até conseguir (qual caçador que se preze) encontrar a próxima presa (imagem) que entretanto se juntará à presa anterior, e assim, sucessivamente, até este achar que já chega de perseguir a presa que verdadeiramente lhe escapa, pois, a verdade é que, mais tarde ou mais cedo, ela acabará por cair à sua frente, simplesmente deitada no chão. A mesma coisa acontecerá também ao artista contemporâneo que tal como qualquer pintor não desiste de lutar constantemente contra o corpo da tela, da película ou do ecrã, gesto sobre gesto, camada sobre camada, desejo sobre desejo, até conseguir encontrar a “imagem certa”, ou pelo menos, «uma certa imagem» (Deleuze)

que possa corresponder o mais intensamente possível ao projecto que este idealizou dentro da sua própria cabeça. O mesmo se poderia ainda dizer, certamente, em relação a cada um de nós, quase como se fossemos uma espécie de “atletas olímpicos”, ou tão somente uma espécie de caçadores furtivos sempre a correr atrás da nossa própria presa (imagem ideal), ou atrás do nosso verdadeiro «objecto de desejo», quase como se não tivéssemos plena consciência de que «a nossa necessidade de consolo é, quase sempre, impossível de satisfazer», tal como diria o poeta Dinamarquês Stig Dagerman, ou então, como se quiséssemos encontrar apenas a estranha verdade daquilo que nos falta, pois, a verdade é que nos falta sempre alguma coisa. Ora, perante este dilema verdadeiramente faltoso da linguagem das coisas, às vezes, só nos resta mesmo parar um pouco para pensar, neste caso, para pensar seriamente sobre alguns dos mecanismos deste círculo vicioso da lógica fragmentária. Aliás, às vezes, basta fazer apenas um simples corte ou uma pequena interrupção numa palavra ou numa imagem para que elas ganhem imediatamente um sentido completamente novo e diferente daquele a que estamos habituados, ajudando-nos assim a imprimir um outro rumo ou uma outra deslocação às coisas que nos rodeiam. E essa deslocação, na maioria dos casos, é fundamental para que consigamos continuar a pensar, a sentir e a agir sobre as coisas, isto porque quando se olha para as coisas do ponto de vista da tal lógica da insatisfação (própria da linguagem do fragmento), tudo o que possa existir de consolo é quase sempre demasiado escasso e fugaz.

No fundo, esta é a impiedosa lógica do desejo humano, ou seja, sempre aquém do seu objecto, da sua presa, e da sua imagem (ideal), ou relativamente ao qual todo o objecto é sempre demasiado insatisfatório (lógica fragmentária), o que revela bem os sintomas de uma falta ontológica desde sempre associada à imagem de uma qualquer totalidade perdida, isto é, haverá certamente um consolo, uma satisfação, mas relativamente aos quais nós nos sentimos quase sempre demasiado pequenos, distantes e impotentes. Ora, se mudarmos de ponto de vista, aquilo que nos aparecia sempre como estável, total, completo (lógica do impossível), pode aparecer-nos agora tão somente como aquilo que há, ou seja, nem muito, nem pouco, mas apenas aquilo de onde podemos retirar um certo prazer, ou um certo gozo (o gozo dos pequenos encontros). Neste caso, o gozo dos pequenos encontros proporcionados pela brevidade possível de um simples fragmento, seja este um ponto, uma linha, uma palavra, uma imagem, um gesto, um olhar, um toque, um poema, um desenho, um quadro, uma fotografia, um filme, etc. Enfim, o gozo possível. Possível e imediato, pois, tal como diria Barthes «o



fragmento implica um desfrute imediato: é um fantasma do discurso, um bocejo do desejo, um traço do prazer (algo muito semelhante a um verdadeiro orgasmo poético)»<sup>12</sup>. Ou seja, de facto, às vezes precisamos apenas de sair do círculo vicioso do eterno perguntar, esquecer o desassossego provocado pela lógica insatisfatória do inquietante «contorcionismo verbal» (Prado Coelho), e começar a dar umas braçadas em direcção a um outro lago semântico que nos permita «desfrutar» do prazer dos pequenos encontros com as pessoas e coisas que nos rodeiam (um regresso à vida). Aliás, é precisamente a partir daqui que podemos e devemos começar a reinventar a lógica do prazer proporcionado pela linguagem poética do fragmento, toda ela assente na lógica do desejo, do encontro, da ligação e da promiscuidade entre as coisas, mas também na lógica do corte, da suspensão, do salto para a frente, e da interrupção permanente em relação a tudo aquilo que nos impossibilite de chegar à vida das imagens, o que pressupõe encontrar outras «linhas de fuga» (Deleuze) capazes de corresponder a esta lógica, isto porque «a vida do fragmento pode surgir-nos em qualquer lado: no café, no comboio, ao falar com um amigo (pode surgir lateralmente em relação àquilo que ele diz, ou àquilo que eu digo); e então puxamos do bloco, não para apontar um «pensamento», mas algo semelhante a um carimbo, o que outrora se chamaria apenas um verso (ou tão somente uma imagem)»<sup>13</sup>, diria ainda Barthes num texto dedicado precisamente à problemática do inquietante círculo vicioso dos fragmentos.

Por isso, seguindo esta lógica imediata do encontro e do desfrute dos fragmentos, nós diríamos que às vezes basta apenas começar a tocar na superfície das coisas para que estas comecem logo a ganhar muitos outros contornos, sentidos e sabores, o que nem sempre significa adoptar um processo ou uma estratégia muito mais fácil, atractiva e satisfatória, mas tão somente alimentar uma nova perspectiva, ou um novo ponto de vista sobre a existência das coisas, ou então empreender apenas uma pequena deslocação em relação à posição que estas ocupam no espaço que as rodeia, pois, a verdade é que, às vezes, basta deslocarmos um bocadinho as coisas um pouco mais para a esquerda, ou um pouco mais para a direita, um pouco mais para cima, ou um pouco mais para baixo, para que nem tudo fique exactamente na mesma, e isso, muitas vezes, talvez seja o suficiente para que tudo mude à nossa volta (porque afinal ainda é possível mudar alguma coisa). Esta breve reflexão pretende apenas demonstrar

---

<sup>12</sup> Barthes, Roland (1975) - «O Círculo dos Fragmentos», in *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70 (1976), p. 114.

<sup>13</sup> Barthes, Roland (1975) – *Ibidem*, Lisboa, Edições 70 (1976), p.114.

que todo o trabalho do fragmento ou da linguagem fragmentária é de facto da ordem do desejo, do prazer e da paixão pela vida das coisas e das imagens, mas também da ordem da utopia, da dependência e até da alucinação, o que significa ser também da ordem do espelho, da cópia, do duplo e do fantasma das mais variadas forças simbólicas, tal como estas parecem estar agora a ser produzidas, replicadas e simuladas, por exemplo, no âmbito alargado desse extraordinário laboratório que é a ficção e a hiperficção contemporâneas. Aliás, no âmbito da ficção, basta pensarmos, por exemplo, no extraordinário mapa subterrâneo de Robert Walser, ou na estrutura libertária dos seus famosos fragmentos literários, todos eles, aliás, amplamente desenvolvidos a partir do seu lendário sistema de construção de uma escrita fragmentária totalmente inventada e reinventada em função do célebre «território do lápis»<sup>14</sup> de bico mal afiado (os tais «microgramas»), para entendermos alguns dos traços ou sintomas que o terão levado a adoptar uma linguagem tão estimulante, obsessiva, esquizofrénica e alucinatória como é ou pode ser a linguagem do fragmento, de tal forma que ele a usava com uma precisão só comparável, neste caso, à de um autêntico sismógrafo que vai cartografando as ondas sísmicas da inquietante história da humanidade.

Neste sentido, basta continuarmos a pensar na «verbosidade quase maníaca» de Walser, ou na sua extraordinária «*bricolage* linguística» para percebermos imediatamente que «ele terá escrito quase sempre a mesma coisa, embora nunca se tenha verdadeiramente repetido», tal como salienta o escritor Sebald em *O Caminhante Solitário* (1998)<sup>15</sup>, se bem que ele tivesse dito várias vezes que chegava a não entender aquilo que ele próprio escrevia, tal era a desordem do seu próprio território mental, ou a “salganhada criativa” em que vivia mergulhado (sempre encerrado numa espécie de cápsula-cofre-mundo), de onde saía apenas para passear, sempre sob o olhar desconfiado do seu psiquiatra. A ele valeu-lhe vaguear, por isso mesmo, e a nós também, seus leitores, por algumas das regiões do seu inquietante «território do lápis» de bico mal afiado, só comparável, neste caso, a um autêntico «depósito de munições» sempre pronto a explodir nas mais variadas direcções, isto para usarmos uma expressão de Benjamin, escrita precisamente numa das suas breves passagens de *Rua de Sentido*

---

<sup>14</sup> «Do território do lápis (*Aus dem Bleistiftgebiet*)» é uma «colectânea de escritos (fragmentos) de Walser realizados durante os períodos em que este se terá visto atacado pelo «tédio da pena», tendo passado então a recorrer ao uso diário do lápis e à composição dos seus inúmeros fragmentos (normalmente apelidados de microgramas)». Sebald, W.G (1998) – *O Caminhante Solitário. Em Memória de Robert Walser*, Lisboa, Teorema (2009), p.115.

<sup>15</sup> Sebald, W. G (1998) – *Ibidem*, Lisboa, Teorema (2009), p. 114.

*único* (Benjamin, 1992: 66), todo ele também desenvolvido sob o efeito verdadeiramente explosivo da linguagem fragmentária, tão característica da obra de Benjamin, isto já para não voltarmos a falar dessa obra monumental e inacabada que é o famoso *Livro das Passagens* (1982), todo ele constituído por miríades e miríades de fragmentos dispersos (quase como se de um autêntico barril de pólvora se tratasse). Ora, não querendo eu entrar dentro da estrutura molecular do pensamento literário destes autores, e muito menos ainda dentro do barril altamente explosivo da sua própria obra (toda ela repleta de milhares e milhares de fragmentos inacabados), não só por não ser esse o objectivo principal desta reflexão, mas também por eles se encontrarem situados à margem de qualquer esquema de categorização, não posso, contudo, deixar de assinalar o seu enorme contributo dado através da vertigem alucinatória da sua própria linguagem criativa, e ao fazê-lo, não deixar de sentir algo semelhante àquilo que terei sentido quando entrei dentro da *História Natural da Destruição*, de Sebald, obra onde o autor persegue o vertiginoso filão de uma escrita fragmentária que vomita para cima das masmorras seculares da crença numa qualquer totalidade (mítica, teológica, metafísica que seja).

É verdade que temos estado a falar da fragmentação poética do imaginário de Robert Walser, tal como poderíamos estar a falar da fragmentação literária do imaginário de Musil ou de Michaux, ou de Novalis, ou de Lispector, ou de Italo Calvino, ou de Pessoa, ou de Thomas Bernhard, ou de Sarah Kane, ou ainda de Ballard, de Calasso, de Peter Handke, ou de Enzensberger, ou de tantos outros autores que parecem ter em comum esse extraordinário fascínio, ou essa enorme paixão pela «experiência da liberdade» (Nancy) proporcionada pela locomotiva metafórica dos fragmentos (que tudo libertam, dinamizam, dinamitam, pulverizam, interrogam, e estilhaçam à sua volta). Ou seja, é precisamente esta «experiência da liberdade» de que nos fala Nancy que parece fazer com que a linguagem dos fragmentos jamais aspire a qualquer tipo de unidade tradicional, o que faz com que ela esteja sempre a trabalhar, não só no sentido de «construir pontes» entre as coisas, mas também no sentido de nos ajudar a estimular «o desejo e o prazer dos reinícios, alimentando assim o receio de qualquer conclusão» (Barthes), isto porque toda a conclusão possui quase sempre um elevado grau de definição, e a definição é por natureza uma expressão que nos remete imediatamente para a origem da palavra perfeição. Ora, como toda a perfeição esgota o sentido primeiro da experiência da liberdade, resta-nos apenas, neste caso, perseguir toda a agitação poética das palavras e das imagens soltas da fragmentação, ainda como

forma de resistência contra todos os tipos de opressão da liberdade criativa, pois, tal como diria João Barrento, no livro – *Umbrais. O pequeno livro dos prefácios* (2000), a verdade é que a linguagem dos fragmentos permite «construir pontes entre o último ínfimo - o ponto, o poro – e o íntimo último – o círculo, a pele, ampliando assim a liberdade até à escala de um todo nunca completo, sempre inconcluso (tal e qual como a própria noção de fragmento)»<sup>16</sup>. Para depois continuar a escrever logo a seguir que «o corpo do fragmento é um animal predador, na espera tensa, armando o salto. Ou como o lago imenso de águas paradas, fundas, negras. As formas (do fragmento) são as do ilimite da imaginação: con-figuram-se, claras (lobo, fenda, flor, bojo, pico), desconfiguram-se, híbridas, instáveis, andróginas, faloclitóricas. Pois, da linha recta, da forma perfeita (da imagem bem definida) nunca nada germinou. Da água destilada nada nasce. Mas olha a chuva: bebeu no lago da vida e quando volta é para fazer a terra cheirar a terra. Com este barro a mão desenha; a cama húmida onde se misturam o orvalho que escorre, saliva, sémen e sal das línguas (que se ligam umas às outras), o húmus onde enterramos os dedos e as mãos antes de regressar à claridade do azul (poético da vida)»<sup>17</sup>. Depois desta belíssima passagem de João Barrento, nós diríamos usando as palavras de Gunter Berg escritas no posfácio de um dos livros de Brecht que «os fragmentos tendem a falar de sedução, de paixão e da ligação (erótica entre as coisas), embora não se fiquem apenas por aí».

De facto, os fragmentos falam-nos constantemente desse misterioso movimento de sedução que devemos imprimir às coisas que nos rodeiam, ou seja, falam-nos desse movimento de «sedução do real» de que tanto falava também José Augusto Mourão, nomeadamente nesse livro intitulado precisamente - *A Sedução do Real* (1998), ou seja, um movimento de sedução que deve continuar a funcionar como uma espécie de trampolim, de ponte, ou de janela aberta para o mundo, pois, só assim é que poderemos continuar a sentir a necessidade de pensar, sentir e viver cada vez mais próximos e entrelaçados com as pessoas e as coisas que desejamos e amamos, isto porque um dia simplesmente deixaremos de o poder fazer. No fundo, é este dinamismo da linguagem dos fragmentos que a torna cada vez mais interessante e atractiva, não só porque ela se relaciona e nos faz relacionar de forma completamente descomplexada com tudo aquilo

---

<sup>16</sup> Barrento, João – *Umbrais. O pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Livros Cotovia (2000), p. 140.

<sup>17</sup> Barrento, João – *Ibidem*, Lisboa, Livros Cotovia (2000), pp. 141-142. Texto que consta ainda do prefácio do catálogo a *Imóvel, e em Parte Alguma* (catálogo de aguarelas, e de carvões de Carlos Moura). Edições EPAL (1998).

que faz parte da arte e da vida contemporâneas, mas acima de tudo porque ela tenta constantemente reinventá-las, e fá-lo, ou tenta fazê-lo, porque é uma estrutura de transporte dos mais variados efeitos (plásticos, poéticos, eróticos, móveis, interactivos) ou seja, é uma estrutura de tal forma dinâmica que salta e nos faz saltar, que corre e nos faz correr, que quer e nos faz querer, e que luta e nos faz lutar pela concretização dos nossos verdadeiros anseios e expectativas. Pois, tal como diria Barthes «o fragmento transformou-se no prazer voluptuoso da estranha contradição de tudo aquilo que é “possível de alcançar” (aproximando-se assim, mesmo que ilusoriamente, de tudo aquilo que vive dentro da verdadeira escala humana)», ou seja, continuaria ainda Barthes a escrever, «o fragmento é uma espécie de habitáculo paradoxal da deriva»<sup>18</sup> que perturba o encadeamento e a cadência regular das frases, das ideias e das imagens que ainda se apresentem como demasiado estáveis (e que por isso mesmo tudo prendem à sua volta), criando assim uma espécie de malha de resistência contra tudo aquilo que tende a inclinar-se para o completo, o definitivo e o totalitário, o que permite, por sua vez, alargar o leque de possibilidades criativas da actual dinâmica de rede onde se inserem alguns dos mais interessantes relâmpagos da vida contemporânea.

Por isso, para a linguagem dos fragmentos não há limites, nem fronteiras, nem progressos demasiado estáveis, nem meras continuidades estáticas, mas apenas jogos, movimentos, fluxos, rupturas, derivas, cruzamentos, labirintos, trajectórias, bifurcações e outras tantas transformações (de espaço, de tamanho, de forma, de sentido, de ritmo, de cor, de posição, de direcção, etc), isto é, todo um conjunto de traços que nos transportam para o universo extremamente dinâmico da hiperficção<sup>19</sup>, ou da ficção interactiva, tal como esta está agora a ser produzida, experimentada e disponibilizada por intermédio das mais variadas plataformas digitais. Este é de facto um espaço considerado por muitos como ideal (ciberespaço), ou seja, um espaço onde os fragmentos podem finalmente assumir o papel de pequenas unidades de navegação ou de pequenas unidades de conhecimento interactivo (colaborativo) tendentes a produzir, a reproduzir e a simular as mais variadas micro-ficções<sup>20</sup> (animadas digitalmente), o que

---

<sup>18</sup> Barthes, Roland (1975) – *Ibidem*, Lisboa, Edições 70 (1976), p. 59.

<sup>19</sup> A ideia de hiperficção ou de ficção interactiva surge-nos aqui apenas como um excelente ponto de partida para uma reflexão que se pretende cada vez mais alargada e aprofundada, trabalho esse, aliás, que será realizado sempre que isso se venha a considerar absolutamente necessário para um melhor entendimento das questões sobre as quais estejamos a reflectir.

<sup>20</sup> Para tomar conhecimento da *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa Contemporânea*, ver o livro entretanto publicado por Rui Costa, e André Sebastião (selecção e organização de textos) – *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Colecção Anti-Matéria (2008).

nos permite chegar um pouco mais perto da ideia interactiva de plasticidade, simulação, expansão e promiscuidade existentes entre o famoso jogo da arte e da vida, e assim ensaiar a hipótese de transformar toda essa experiência repetitiva da liberdade e da plasticidade dos fragmentos num verdadeiro jogo do «faz-de-conta que» é possível fazer sempre de outro modo, que é possível fazer sempre de modo diferente, que é possível «fazer-sempre-de-novo», bastando para isso «jogar outra vez», e outra, e mais outra ainda, tal como diria esse grande coleccionador de fragmentos chamado Benjamin, no seu livro - *O brinquedo e o jogo. Notas à margem de uma obra monumental* (Benjamin, 1992: 176). Esta dimensão lúdica-poética da plasticidade da linguagem dos fragmentos parece ainda corresponder à liberdade criativa das ideias entretanto desenvolvidas por Barthes quando este fala do «texto-imagem-fragmento», por exemplo, como uma espécie de «galáxia onde não há uma estrutura precisa de significados, ou seja, onde existe apenas uma estrutura que não tem início, nem fim, e que é inteiramente reversível, não só porque nela podemos penetrar por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada a principal, mas também porque os códigos que mobiliza se vão perdendo numa infinidade de direcções possíveis»<sup>21</sup>.

Ora, o que parece estar aqui em causa é a concepção de uma dinâmica colaborativa entretanto desenvolvida em forma de rede, ou seja, apresentada sem qualquer início pré-estabelecido, e na qual cada um de nós pode ser constantemente convidado a fazer escolhas, ou a tomar partido, tal como se prevê em qualquer narrativa hipertextual. É precisamente por isso que os fragmentos, neste contexto, não se submetem, não se dobram, não se curvam perante qualquer tipo de linearidade pré-definida, bem pelo contrário, eles assumem inteiramente o papel de uma peça que irá fazer parte integrante de um enorme jogo interactivo onde cada um dos elementos (fragmentos) será convidado a colaborar com muitos outros elementos (blocos de texto, de imagem, de som, de movimento, de animação, etc) que passarão assim a trabalhar no sentido de dar vida a uma infinidade de bifurcações possíveis e imaginárias (à maneira dos extraordinários labirintos de Borges), e que servirão, certamente, para aumentar as probabilidades de podermos continuar a questionarmo-nos sobre a complexidade do mundo em que vivemos. Aliás, é precisamente neste sentido que Barthes se interroga quando escreve: «não foi a escrita durante séculos e séculos de história apenas o

---

<sup>21</sup> Barthes, Roland – *S/Z: uma análise da novela Sassasine de Honoré de Balzac*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira (1992), p.38.

reconhecimento de uma dívida, a garantia de uma promessa e de uma conquista, o sinal de uma mera representação (demasiado linear das coisas)? Hoje, porém, a escrita tendo abandonado docemente todas as dividas burguesas, vai até ao extremo da sua própria perversão, e até ao fim último do sentido, isto é, até ao paroxismo da sua verdadeira condição de fragmento»<sup>22</sup>. Saldada essa dívida inicial, e pago o reconhecimento por essa descoberta verdadeiramente monopolizadora (que durou séculos e séculos de história), agora teríamos finalmente o privilégio de poder explorar todas as dimensões criativas e críticas da linguagem hipertextual dos fragmentos, «até ao extremo da sua própria perversão» como diria Barthes, o que na prática nos poderá conduzir até à linguagem excêntrica de um Miller, ou de um Sade, ou até à violência extrema da linguagem de um Houellebecq, ou de uma Sarah Kane, mas também até ao interior dessa enorme parafernália de ficções interactivas, apresentadas agora sob a forma das mais variadas tecno-micro-ficções, todas elas tendentes a desenvolver os mecanismos exploratórios da plasticidade, do dinamismo e do potencial fragmentário da linguagem, considerada aqui na sua verdadeira condição de plataforma interactiva para uma nova prática de vida (para que possamos continuar a interrogar-nos sobre aquilo que se passa hoje em dia à nossa volta).

No fundo, o que nós temos estado aqui a tentar dizer é que agora basta transportarmos todo este dinamismo dos fragmentos<sup>23</sup> para dentro de uma máquina tão potente e interactiva como é essa «máquina universal» chamada computador para percebermos imediatamente o enorme potencial da maioria dos seus programas, recursos, ferramentas, aplicações, todas elas agora tendentes a produzir e a disseminar os mais variados efeitos, a uma velocidade verdadeiramente alucinatória (muitas vezes em tempo real), via cinema, televisão, vídeo, telemóvel, internet, redes sociais (desde que convertidos em plataformas digitais), dando assim origem a um fluxo ininterrupto de dados (hipervelocidade da informação), e a uma fragmentação generalizada das imagens do mundo, só comparável, neste caso, a um autêntico «vírus da linguagem», tal como este nos foi apresentado por Burroughs na sua célebre *Revolução Electrónica* (1971). Toda ela amplamente interessada em demonstrar o processo de fragmentação

---

<sup>22</sup> Barthes, Roland (1975) – Ibidem, Lisboa, Edições 70 (1976), p.26.

<sup>23</sup> Neste sentido, nós diríamos que agora o fragmento parece ter encontrado o seu “substituto ideal” no contexto alargado das mais variadas tecnologias digitais, neste caso, sob a forma do *post*, que é usado compulsivamente pelos internautas para disseminar todo o potencial interactivo das tecnologias, quer através da blogosfera, quer através das mais variadas redes sociais, o que representa bem toda a sua dinâmica de produção, disseminação e simulação hipertextual no contexto das actuais práticas interactivas/colaborativas/digitais.

absoluta das imagens do real, não só através da sua técnica de construção/desconstrução da linguagem (o tão famoso *cut-up*), mas também através da sua autêntica “diarreia semântica” que visava precisamente «descarrilar a máquina de veridicção do mundo»<sup>24</sup>, diz-nos ainda Burroughs. Ora, este «vírus da linguagem», já que para Burroughs as palavras e as imagens mais não são do que autênticos vírus (tema amplamente trabalhado também pela artista Laurie Anderson)<sup>25</sup>, ou micro-organismos, ou ainda «poeiras vivas», não só capazes de produzir as mais intensas paixões e desejos, mas também as mais variadas dependências e alucinações, o que traduz bem a nossa própria vivência actual de um tempo de «mobilização total» diria Junger, ou de «mobilização infinita» diria Sloterdijk (2000), quase como se vivêssemos dentro de uma enorme infecção electrónica, ou então como se tivéssemos sido transformados apenas numa espécie de centopeias saltitantes.

Por isso, daqui se depreende facilmente que a estrutura da linguagem fragmentária é de facto uma estrutura de natureza altamente interactiva e alucinatória, não só porque permite criar ligações e efeitos rápidos, ilusórios e inesperados entre as coisas e as imagens das coisas, só comparáveis, neste caso, aos tais «sacões», ou às tais «picadelas», ou aos tais relâmpagos de euforia, ou aos tais poços de ressaca de que tanto se fala quando se fala a propósito da natureza psicotrópica de determinados consumos, sejam estes consumos excessivos da ordem da palavra, do som e da imagem, ou tão somente da ordem do álcool, do «haxixe e de outras drogas», isto para usarmos o título de um dos livros de Benjamin (onde este relata algumas das suas próprias experiências de consumo)<sup>26</sup>, mas também porque esta linguagem permite criar e manter alguns laços de intimidade e de dependência entre as pessoas e a imagem que delas vamos construindo, principalmente quando estas são percebidas num contexto de natureza algo alucinatória como é ou pode ser o das tecnologias digitais. Basta para isso, neste caso, ligarmos o computador, e iniciar sessão, por exemplo, numa das redes sociais mais

---

<sup>24</sup> Burroughs, William (1971) - *A Revolução Electrónica* (com prefácio de José Augusto Mourão), Lisboa, Vega/Passagens (1994), p.13.

<sup>25</sup> Laurie Anderson é seguramente uma das artistas que mais tem trabalhado, directa ou indirectamente, sobre o conceito altamente problemático do «vírus da linguagem», tendo criado para o efeito uma série de propostas artísticas (instalações/objectos híbridos) nas quais foi misturando e remisturando as mais variadas formas de expressão (texto, pintura, fotografia, vídeo, música, performance, tecnologias, etc). Aliás, um dos primeiros trabalhos realizados pela artista sobre esta temática chama-se precisamente *Language is a Virus*, e foi realizado em 1984, em homenagem a uma das mais emblemáticas obras de Burroughs, neste caso, a saber; *A Revolução Electrónica* (1971). A versão original desse projecto pode ser vista em; <http://www.youtube.com/watch?v=DZkjoXyexKk>

<sup>26</sup> Neste caso estamos a falar de um pequeno livro de Benjamin intitulado precisamente - «Sobre o haxixe e outras drogas». Benjamin, Walter - *Sobre o haxixe e outras drogas*, Lisboa, Assírio & Alvim (2010).



concorridas, efervescentes e fragmentárias da actualidade, quer seja o *facebook*, o *twitter*, ou o *second life*, salvaguardando, naturalmente, todas as grandes diferenças existentes entre cada uma destas plataformas, mas onde a natureza alucinatória do fragmento tende a assumir um papel de tal maneira preponderante que acaba por criar e manter a ilusão de uma certa proximidade, intimidade e dependência entre os vários utilizadores/amigos dessas mesmas redes, e que muitas vezes decorre tão somente do facto de qualquer palavra poder levar imediatamente a outra palavra, qualquer imagem levar imediatamente a outra imagem, qualquer som a outro som, qualquer pedido de amizade a outro pedido de amizade, qualquer sensação a outra sensação, qualquer comentário a outro comentário (em tempo real), e assim, sucessivamente, quase até à exaustão das nossas próprias forças, isto se estivermos a pensar, naturalmente, naqueles momentos em que ficamos literalmente agarrados ao computador, dias e noites a fio, sem parar (quem é que nunca terá passado por essa experiência?), o que revela bem a natureza algo psicotrópica de muitas destas plataformas interactivas, todas elas altamente preparadas para potenciar os mais variados níveis de ilusão, prazer e dependência (do que quer que seja).

É óbvio que muitas destas operações podem ter tanto de ficção como de realidade, mas neste caso, o que interessa aqui salientar são os efeitos (ilusórios) que elas conseguem provocar sobre a nossa própria percepção, pois, tal como diria Merleau-Ponty, na sua *Fenomenologia da Percepção* (1945), a verdade é que «a ilusão de ver é menos a presentificação de um objecto ilusório do que o despoletar de uma potencia visual, muitas vezes sem qualquer tipo de contra-partida sensorial»<sup>27</sup>. Ou seja, muitas vezes, o que está aqui em causa é precisamente este «despoletar de uma potência», qualquer que ela seja (visual, auditiva, táctil, motora), toda ela capaz de produzir, reproduzir e simular os mais variados efeitos, tão intensos, paradoxais e apelativos que mais parecem uma «máquina desejante» (Deleuze) amplamente preparada para manipular a maioria dos canais de transmissão neuronal de qualquer cérebro humano, induzindo-o assim a consumir qualquer coisa que seja, sempre sem parar. Aliás, não é por acaso, certamente, que a natureza original do fragmento (criada no seio do romantismo) sempre esteve associada, também, à natureza mais ou menos ilusória, libertária e aditiva dos nossos próprios pensamentos, desejos e paixões, desde sempre ligados a um estranho poder de sedução em relação a tudo aquilo que nos pudesse

---

<sup>27</sup> Merleau- Ponty, Maurice – *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard (1945), p.392.

eventualmente proporcionar determinados níveis de prazer e de satisfação vs desprazer e insatisfação. Eis-nos aqui perante o potencial de um enorme caldeirão de sentimentos que nos podem levar a consumir, em determinadas circunstâncias, tantas vezes em excesso (palavras, sons, imagens, filmes, jogos, mas também comida, álcool, dinheiro, sexo, droga), quase como se os fragmentos estivessem todos eles dotados de um potencial só semelhante ao potencial da própria vida. Aliás, o grande ponto de partida deste capítulo (sobre as imagens), tal como de todo este trabalho de investigação é precisamente este, ou seja, o de tentar aproximar, tanto quanto possível, o pensamento, a arte e a cultura de uma qualquer potência tão semelhante quanto possível à própria potência da vida. É óbvio que todo este processo pode ter muito de simulacral. Mas não é toda a imagem uma tentativa simulacral de produzir e reproduzir algo que se assemelhe cada vez mais a essa tal potência da vida? Talvez seja precisamente por isso que somos levados a considerar os fragmentos como uma espécie de simuladores aproximados da realidade ou pelo menos amplamente interessados em produzir e reproduzir algumas das suas mais variadas ilusões, se bem que muitas dessas ilusões mais não façam do que simular as características cinéticas da própria vida, pois, a verdade é que os «simulacros», tal como tentámos demonstrar nos textos anteriores, sempre estiveram interessados em tudo aquilo que anda, mexe, corre, salta, vibra, etc.

Neste aspecto, basta pensarmos apenas na plasticidade e no dinamismo do cinema, do vídeo, ou das tecnologias digitais para ficarmos com uma ideia muito mais clara acerca da complexidade deste assunto. Afinal de contas, não serão estas precisamente algumas daquelas características que vão permitindo criar e recriar a realidade, mesmo que ilusória, tal como acontece hoje em dia dentro do laboratório altamente simulacral das tecnologias digitais? Compreende-se assim, que a linguagem dos fragmentos procure precisamente activar a produção artificial de um efeito (sensível) que ainda nos possa tocar, ou tocar de alguma forma na vida que nos rodeia, quase como se fosse uma espécie de gerador de estímulos, quer estes sejam reais, artificiais, simulacrais, isso agora pouco importa. O que importa mesmo, neste caso, é que todos eles reúnem a plasticidade e o potencial criativo considerados absolutamente necessários para que nos possamos aproximar cada vez mais da vida das coisas, e não somente da imagem da vida, quase como se a vida fosse toda ela uma droga capaz de gerar as mais variadas formas de dependência, isto para usarmos uma velha fórmula Duchampiana, embora aqui ligeiramente alterada. Aliás, estar vivo é precisamente estar dependente de alguma coisa, ou simultaneamente, de muitas coisas diferentes, tão reais

e imaginárias quanto a própria natureza altamente ilusória ou simulacral da maioria das nossas ligações onde só muito dificilmente é que conseguiremos distinguir os efeitos reais dos da ficção, ou os do sonho dos da experiência, pois todos eles, muitas vezes, se cruzam e remisturam como que misteriosamente, tornando-nos assim verdadeiramente incapazes de perceber exactamente tudo aquilo que se estará agora a passar à nossa volta, quer em matéria de mecanismos de sugestão, quer em matéria de dependência simbólica. Todos estes aspectos revelam bem o carácter da natureza verdadeiramente ilusória, repetitiva e alucinatória de determinadas ligações e imagens, tão estranhas, inesperadas e atractivas como aquelas que nos podem levar a consumir em excesso (drogas criativas, ou outra coisa qualquer), pois, a verdade é que nós estamos sempre «a ser mediados por intermédio de alguma forma de dependência e alucinação»<sup>28</sup>, tal como nos diz Avital Ronell em *Crack Wars. Literature, Addiction, Mania* (1992), sugerindo assim que «precisamos de estudar a forma como o eu é aumentado ou diminuído em função de determinadas formas de dependência, e de consumo», nomeadamente, as dependências de natureza mediática, tal como refere a autora no livro acima enunciado ao dizer que «antes, os espaços mediáticos encontravam-se situados no exterior do sujeito. Quando pensávamos que nos apetecia ver televisão ou rádio, levantávamo-nos e ligávamos o aparelho. Desta forma, julgávamos estar sob o efeito de um feitiço espontâneo, de combustão interna, e os alucinadores externos corresponderiam apenas à nossa ordem. Era muito estranho; todos se acreditavam autónomos, mas de algum modo hipnotizados por estas alucinotecnologias mantidas sempre à distância, o que contribuía para aumentar a força do fascínio que tínhamos por elas»<sup>29</sup>.

Agora, porém, já não é somente a natureza meramente anestesiante desse velho feitiço mediático que nos parece continuar a atrair irremediavelmente, mas muito mais a natureza interactiva das suas novas formas de navegação, participação e intervenção (netactivismo) entretanto desenvolvidas por intermédio da maioria das plataformas digitais, todas elas agora devidamente dotadas de um enorme potencial de envolvimento (que se encontra muito para lá dos efeitos de mera sedução) que, por sua vez, nos permite desenvolver as mais variadas experiências de simulação, colaboração, mobilização, interacção e imersão, ou seja, proporcionando-nos um conjunto variado de sensações que exigem que estejamos não à distância, a não ser à distância de um

---

<sup>28</sup> Ronnell, Avital – *Crack Wars. Literature, Addicton, Mania*, Lincoln, University of Nebraska Press (1992), p. 66.

<sup>29</sup> Ronnell, Avital – *Ibidem*, Lincoln, University of Nebraska Press (1992), pp. 66-67.

simples clique, pois, a verdade é que todas elas trabalham agora no sentido de nos proporcionar uma série de experiências de natureza mais ou menos sensorial (que apelam a todos os nossos sentidos, sem excepção), criando assim níveis e laços inesperados de proximidade, intensidade, intimidade, dependência e de atractividade nunca antes observados com tanta determinação. Ora, quando isto acontece, diz-nos Shaviro «pouco importa que se esteja agarrado ou não, como receia Zizek, “apenas a simulacros virtuais”, ou então, como afirma Heim em tom mais ou menos optimista, só agora se consiga “contactar com a realidade”»<sup>30</sup>. Porque, afinal, o que importa mesmo, é estarmos aqui, ali, acolá, além, em qualquer lado, ou quem sabe, em todo o lado. Quase como se fossemos os detentores do dom da ubiquidade? Ou então, como diria Jeter em *Noir* (1998) fazendo ainda uma referência evidente à fórmula básica da dependência proveniente da célebre «álgebra das necessidades» amplamente desenvolvida por Burroughs no romance *Naked Lunch* (1959)<sup>31</sup>, quando este escreve que «agora uma pessoa pagará qualquer preço apenas para se sentir outra vez normal»<sup>32</sup>.

Ora, é evidente que a partir daqui todas as fronteiras tendem a vacilar. Ou seja, tal como no velho automóvel, mas agora com muito mais velocidade, intensidade e atractividade reduzimos e aceleramos vertiginosamente apenas para tentar ultrapassar tudo aquilo que ainda nos possa aparecer à frente. A adrenalina, essa, sobe no momento em que largamos a embraiagem. Depois disso, só uma certeza nos guia, ou seja, a certeza de que não sabemos exactamente para onde vamos ou em que direcção é que estamos exactamente a circular. Mas, afinal, não é verdade que nos podemos

---

<sup>30</sup> Shaviro, Steven - «Ligações Perigosas: a ontologia das redes sociais», in Bragança de Miranda, José A., e Teresa Cruz, Maria (org.) – *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002), p.206.

<sup>31</sup> O livro *Naked Lunch* (1959) de Burroughs é mais uma daquelas obras-primas da chamada geração *beat* (todo ele escrito sob o excitante efeito das tais “drogas criativas”), onde o autor se dedica a construir aquilo que ficará amplamente conhecido como uma «interzona», ou seja, uma pequena narrativa carregada de personagens errantes (é o *dealer* de narcóticos, o miúdo lobotomizado, a centopeia gigante, etc) que entretanto darão vida a mais uma aventura alucinatória que nos transportará para o interior de uma enorme plataforma onde tudo parece estar doente e em decomposição (das coisas às pessoas, dos sentimentos às relações), ou seja, um verdadeiro campo de batalha onde apesar de tudo ainda se procura encontrar uma saída ou uma réstia de esperança para a vida (este é de facto um grito de revolta lançado do meio do inferno). Esta breve observação feita a propósito do livro de Burroughs poderia estender-se ainda a muitos outros livros, salvaguardando, naturalmente, todas as devidas diferenças entre cada um deles, tais como, por exemplo, os *Paraísos Artificiais* (1860), de Baudelaire, o *Sobre o Haxixe e outras Drogas* (1974), de Benjamin, ou ainda o *Drogas, Embriaguez e outros Temas* (1978), de Ernst Junger, não só pela intensidade da escrita fragmentária de que todos os autores fizeram uso para os escrever, mas também pelo facto de todos eles terem demonstrado a frontalidade considerada necessária para abordar e descrever uma série de situações intimamente relacionadas com o carácter verdadeiramente alucinatório de determinadas experiências pessoais de consumo e dependência (seja essa a dependência de drogas, ou de outras tantas formas de dependência).

<sup>32</sup> Jeter, K. W (1998) – *Noir*, Londres, Orion Millenium (1999), p. 460.

simplesmente desligar? Será que podemos? Ora, se é verdade que não sabemos exactamente por onde vamos. Se é verdade que não sabemos exactamente para onde vamos. Também, não é menos verdade que através de todos estes feitos e efeitos da Web, nós sabemos apenas, ou julgamos ainda saber que tanto podemos ir por aqui e por aí, como também por ali, por acolá, por além, ou por outro lado qualquer, o que nos permite traçar uma infinidade de trajectórias possíveis e imaginárias, não só no sentido de dar vida a muitas outras formas de existência, mas também no sentido de percebermos um pouco melhor o carácter verdadeiramente alucinatório de determinadas ligações e imagens contemporâneas.

#### **2.1.4. Entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida**

«Alguns problemas são demasiado complexos para terem apenas soluções racionais. Eles admitem intuições, e não simples respostas.»  
(Jerome Wiesner)

A contemporaneidade parece viver cada vez mais fascinada e até obcecada (será que também aterrorizada?) pela ideia um tanto ou quanto “romântica” de uma imagem que estaria agora toda ela demasiado dependente de uma série de ligações (livres, perigosas, atractivas) que tendem precisamente a caracterizar a nossa era como a «era das comutações binárias», isto para usarmos uma expressão de Friedrich Kittler, quase como se tudo girasse agora à volta desta inquietante imagem, ou como se tudo se resumisse irremediavelmente a este simples estado de coisas, isto é, quase como se toda a complexidade do real só pudesse agora efectivamente existir dentro dos limites aparentemente ilimitados desta moldura demasiado alargada dos códigos digitais. Aliás, nesta perspectiva, seria de facto muito estranho tentarmos cartografar os traços da experiência contemporânea sem recorrer, directa ou indirectamente, à plasticidade desta famosa estrutura digital, toda ela inteiramente dependente das características essenciais de um sistema binário totalmente dotado de um conjunto de códigos devidamente programados para assumir a estranha condição de aberto ou fechado, ligado ou desligado (*on/off*), sempre a partir de uma série aparentemente ilimitada de 0000000000 (Zeros), e de 1111111111 (Uns). Ora, sabemos que tecnicamente é assim que as coisas se processam dentro deste complexo sistema de Zeros, e de Uns, embora também saibamos que muitas outras coisas se passarão, certamente, para lá dos códigos de acesso a esta estrutura digital, de tal forma que todos nós podemos e devemos efectivamente imaginar muitas outras possibilidades criativas para lá da aparente simplicidade estrutural desta moldura computacional feita de Zeros, e de Uns, mesmo que para isso ainda tenhamos que continuar a recorrer ao imaginário das tecnologias digitais, dentro das quais, aliás, tudo se parece passar hoje em dia. Para que tudo isto aconteça, não basta apenas que o sistema esteja ligado, e nós ligados ao sistema

informatizado, ou seja, é preciso que tenhamos ainda bem presente, não só uma enorme vontade de percorrer alguns dos seus mais inquietantes labirintos (programas), mas também o desejo de interagir com algumas das suas mais extraordinárias bifurcações (dinâmicas de rede), muitas delas apresentadas agora sob a forma de hiperficções<sup>1</sup>, ou de ficções interactivas, tão poderosas, criativas e enigmáticas como as próprias ficções do *Jardim dos caminhos que se bifurcam*, isto para recorrermos a uma extraordinária metáfora de Borges<sup>2</sup>, que representa bem a intensidade criativa do pensamento do autor, desde sempre amplamente interessado em compreender algumas destas ligações (livres, misteriosas, enredadas, perfumadas, frutuosas), se bem que muito mais do ponto de vista literário do que propriamente do ponto de vista tecnológico, embora ambas as perspectivas se possam e devam cruzar e interagir, não só para que possamos alargar os horizontes de sentido e as possibilidades de acesso ao real e ao virtual, à ficção e à vida, mas também para que possamos aumentar os níveis de participação e de interactividade e ainda a capacidade de imaginar muitas outras camadas dentro das próprias dinâmicas de rede. Pois, tal como diria Italo Calvino, nas suas *Seis Propostas para o Próximo*

---

<sup>1</sup> A hiperficção ou a ficção interactiva é um género de narrativa (literária) amplamente reinventado a partir de uma série de recursos criativos entretanto desenvolvidos em torno do hipertexto (texto informatizado), todo ele devidamente estruturado em função das características da mobilidade, da não-linearidade, da colaboração e da interactividade estabelecidas entre algumas das mais variadas formas de expressão (texto, imagem, vídeo, animação), ou seja, é um formato inteiramente constituído por uma multiplicidade de pequenas narrativas (micronarrativas), todas elas dependentes da acção dos leitores que podem assim criar e recriar continuamente os mais diversos labirintos, bifurcações, e recombinações de texto, som e imagem (hiperligações) que entretanto vão sendo devidamente sinalizadas ao longo da hiperficção, mas cuja decisão de acioná-las caberá inteiramente ao leitor (ficção colaborativa). Esta experiência hiperficcional oferece assim a possibilidade de se criarem e recriarem novas formas de construção narrativa (ficção interactiva) tendentes a explorar outras dimensões e perspectivas sobre a produção e leitura do real e do virtual, da ficção e da vida, abrindo assim a possibilidade de se recombinarem todas estas modalidades do mundo que nos rodeia, o que corresponde bem, na prática, às palavras de Italo Calvino quando este escreve nas suas - *Seis Propostas para o Próximo Milénio* (1994) que «a rapidez da linguagem e do pensamento requerem antes de mais nada uma certa agilidade, mobilidade e desenvoltura, ou seja, uma série de qualidades que se combinam e recombina inteiramente com um tipo de escrita e de leitura amplamente inclinadas para as divagações, isto é, prontas a saltar de assunto em assunto, sem que se perca, contudo, o fio condutor da narrativa, ou pelo menos, que nos permita reencontrá-la ao fim de inúmeras passagens de texto/imagem». Calvino, Italo (1990) - *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Editorial Teorema (1994), p. 59. Ora, foi precisamente esta agilidade e desenvoltura digitais que terão estado na origem daquela que é apontada como a primeira hiperficção (ficção interactiva), isto é, *Afternoon, a story* (1987), de Michael Joyce, toda ela produzida a partir de um *software* chamado *Storyspace*, ou seja, um programa inteiramente desenvolvido pelo autor e pelos investigadores John B. Smith, e J. David Bolter, e que se destinava precisamente à escrita e à leitura de textos devidamente interligados por uma série de blocos de *links* (hiperligações) que permitiam assim criar um certo grau de participação e de interactividade entre o texto e o leitor, pois, tal como salienta Santaella, «a palavra interactividade está na proximidade semântica das palavras acção, agenciamento, correlação e participação, das quais retira todo o seu significado, isto à medida que se vai realizando através da acção cooperativa entre os vários elementos textuais e o leitor (imersivo)». Santaella, Lúcia – *Navegar no Ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*, São Paulo (2004), p. 153.

<sup>2</sup> Uma metáfora devidamente explorada por Jorge Luís Borges, nomeadamente no livro *Ficções*, Lisboa, Editorial Teorema, Coleção Mil Folhas (1989), pp. 73-86.

*Milénio* (1990), a verdade é que «as camadas de palavras, e de imagens que se acumulam nas páginas em branco, tal como as camadas de tinta que se acumulam sobre a tela (ou, sobre o ecrã) são também um outro mundo, igualmente infinito (que procura estabelecer as mais variadas ligações entre as coisas)»<sup>3</sup>. Ora, aquilo de que nós temos estado para aqui a falar é da possibilidade de podermos continuar a interagir com as mais variadas modalidades do possível, já que todo ele estará agora a ser inteiramente mobilizado pela acção de uma série de dispositivos que trabalham desenfreadamente no sentido de nos colocar dentro de uma qualquer dinâmica de rede (qualquer que ela seja), quase como se tudo estivesse devidamente programado para nos fazer assumir esta verdadeira condição de actualidade digital (info-seres), ou seja, uma condição que nos permite estar sempre ligados e desligados a alguma coisa de contornos mais ou menos indefinidos, confirmando assim o elevado grau de plasticidade e de dinamismo entre o real e o virtual, e entre a ficção e a vida (lógica das ligações e dos fluxos).

Ou não serão estas precisamente algumas das características que fazem parte da maioria das coisas que nos rodeiam? Afinal de contas, não estaremos nós, sempre, mais ou menos “colocados” entre o real e o virtual, e entre a ficção e a vida? Neste aspecto, basta pensarmos apenas em algumas das coisas que fazemos diariamente, seja no trabalho, em casa, no ginásio, nas viagens, ou apenas quando estamos ao telefone com os amigos, para percebermos imediatamente aquilo de que estamos a falar, sem precisarmos sequer de grandes explicações adicionais, tal é o grau de clareza da maioria destas observações, se bem que às vezes existam ligações que não se conseguem entender lá muito bem, talvez por se apresentarem como ligações um pouco mais invisíveis, enigmáticas e inesperadas, o que não é de estranhar, de todo, pois, tal como diria Claurence Laughin, a verdade é que «todas as coisas estão ligadas, quer vejamos ou não vejamos as ligações. Às vezes, acaso e coincidência também são os termos que usamos para indicar algumas das ligações invisíveis entre as coisas. Ligações que, neste caso, não compreendemos lá muito bem». De facto, às vezes, muitas vezes até, não conseguimos entender lá muito bem algumas das ligações que vamos estabelecendo com as coisas, e com a imagem das coisas que nos rodeiam, tal é o grau de complexidade, de invisibilidade e de inesperabilidade dalgumas dessas mesmas ligações. Esta é uma questão que nos pode transportar justamente para o interior de um

---

<sup>3</sup> Calvino, Italo (1990) – *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Editorial Teorema (1994), pp. 117-118.



filme tão interessante e enigmático como é, por exemplo, o *Crash* (1996), de Cronenberg, no interior do qual, aliás, se vão desenrolando algumas dessas tais ligações (das mais enigmáticas, invisíveis, enredadas e inesperadas até às mais intensas, íntimas, excitantes, perigosas, eróticas e frutuosas). Aliás, neste sentido, basta apenas que nos consigamos lembrar das linhas gerais do filme de Cronenberg, ou dalgumas das passagens inesperadas do livro homónimo de Ballard (1973), entretanto adaptado ao cinema em 1996, para percebermos imediatamente algumas dessas ligações e desligações, mais ou menos livres, enigmáticas e inesperadas entre o imaginário do carro, do desejo e da morte, neste caso, da morte provocada pelo fascínio da violência das imagens devidamente simuladas do choque ou dos acidentes em cadeia entretanto ocorridos no seio dos engarrafamentos de uma qualquer auto-estrada inglesa ou americana, igual ou semelhante a qualquer uma das auto-estradas por onde todos nós acabamos por circular diariamente<sup>4</sup>.

Situação que nos coloca imediatamente em confronto com o facto de tudo aí ser colocado vertiginosamente a circular entre as imagens (do real e do virtual, da ficção e da vida), fazendo assim com que cada um de nós, espectadores, à semelhança das personagens do livro ou do filme, não permaneçamos apenas na mera condição de leitores-*voyeurs* do que quer que seja, mas muito mais na estranha condição de uma espécie de *voyeurs-flâneurs* interactivos (*ciberflâneurs* quando em ambientes digitais) de uma narrativa que nos coloca permanentemente em confronto com a imagem que temos de nós próprios, isto à medida que vamos circulando entre as imagens dos destroços da maioria dos espaços devastados da vida contemporânea, quase como se fôssemos uma espécie de «espectadores activos de um qualquer naufrágio»<sup>5</sup>, diria neste caso Blumenberg, no seu *Naufrágio com Espectador* (porque é disto que verdadeiramente se trata no filme). Esta é uma leitura que pretende contrariar precisamente a ideia do suposto conforto, segurança e passividade em que teriam sido colocados os espectadores durante muito tempo (longe do perigo das imagens), pois, a verdade é que agora essa suposta segurança e passividade de meros espectadores parece ser cada vez mais difícil de conseguir e até de aceitar, não só porque «estamos todos

---

<sup>4</sup> Neste aspecto, convém apenas referir que Vaughan, uma das principais personagens do filme de Cronenberg, assume neste filme precisamente o papel de um grande especialista de controlo de trânsito que se limita, neste caso concreto, a simular acidentes de automóvel, dos quais retira um prazer só comparável ao prazer de um autêntico orgasmo. Aliás, não é seguramente por acaso que neste filme dor e prazer andam intimamente ligadas como se dependessem irremediavelmente uma da outra.

<sup>5</sup> Blumenberg, Hans – *Naufrágio com Espectador*, Lisboa, Vega (Comunicação & Linguagens), p.32.

embarcados» no mesmo barco, diria Blumenberg, mas também porque «tivemos que nos agarrar como náufragos a uma qualquer prancha que ainda nos poderá eventualmente salvar, desde que para isso consigamos afastar os olhos dos caixotes e dos baús entretanto perdidos (no mar)»<sup>6</sup>, diz-nos ainda Blumenberg, citando para o efeito, uma curta passagem de Goethe. Esta é de facto uma leitura, entre tantas outras possíveis, que simboliza bem a força interactiva das imagens aparentemente livres e descontroladas de um filme que persegue o imaginário utópico e libertário de uma dinâmica criativa que desde sempre se terá oposto aos mecanismos totalitários da razão, principalmente quando esta se apresentava apenas ao serviço de uma qualquer «dialéctica da servidão» (Hegel), ou tão somente quando esta se limitava a agir no sentido de reprimir, controlar e constringer os comportamentos e as imagens do desejo e da paixão, da dependência e da alucinação provenientes de um imaginário que se pretendia cada vez mais plástico, poético, abrangente e interactivo, ou tão somente cada vez mais próximo da tal «experiência da liberdade» dos sentidos de que tanto nos fala, por exemplo, Nancy, no seu livro – *A experiência da liberdade* (1988)<sup>7</sup>.

Aliás, nesta perspectiva, nós diríamos que o *Crash*, se veio a transformar precisamente naquela que é «a grande alegoria do século XX, tal como as passagens benjaminianas foram a alegoria de século passado (referindo-se o autor, neste caso, ao século XIX)»<sup>8</sup>, isto para usarmos as palavras de José Bragança de Miranda, escritas no excelente prefácio da versão portuguesa do livro de Ballard. Ou seja, de facto, este filme representa bem o fascínio que estes autores continuam a nutrir por uma metáfora tão poderosa, complexa e enigmática como é aquela que nos é apresentada sob a forma de um simples acidente de viação (real ou virtual, neste caso, pouco importa), pois, o que importa mesmo aqui referir é a força de transferência simbólica deste imaginário (todo ele inclinado para o acidente), isto é, todo ele tendente a aproximar-nos cada vez mais de uma imagem que tende a misturar e a remisturar o real e o virtual, a ficção e a vida, de tal forma que agora nos sentiríamos completamente impotentes, ou pelo menos, demasiado impreparados para perceber exactamente onde é que se encontram cada uma destas respectivas modalidades do possível. Quase como se tivéssemos sido verdadeiramente privados ou amputados de uma qualquer totalidade perdida? De facto,

---

<sup>6</sup> Blumenberg, Hans – *Naufrágio com Espectador*, Lisboa, Vega, Comunicação & Linguagens (com prefácio de José Bragança de Miranda), p.32.

<sup>7</sup> Nancy, Jean-Luc - *L'expérience de la liberté*, Paris, Galilée (1988).

<sup>8</sup> Bragança de Miranda, José A. – in Prefácio do livro de J.G. Ballard – *Crash* (1973), Lisboa, Relógio D'Água (1996), p.10.

neste contexto, só a imagem alargada do possível (seja este ainda qual for), ou da ilusão de uma qualquer possibilidade é que ainda nos poderá activar o desejo de querermos continuar a trabalhar no sentido de usar todo o potencial criativo que possa existir dentro do imaginário do real e do virtual, da ficção e da vida, pois, todo ele se encontra agora dotado da capacidade que lhe permite despoletar os mais variados efeitos tendentes a remisturar e a simular muitos dos aspectos provenientes da razão e da paixão, do desejo e da alucinação, tal como estes foram amplamente explorados no livro e no filme de que temos estado aqui a falar.

Aliás, o livro é todo ele, tal como o filme, percorrido por uma imagética verdadeiramente alucinatória, tão ou mais poderosa que as tais «máquinas desejan-tes» de Deleuze, de tal forma que não temos outra alternativa senão aquela que nos conduz desenfreadamente para o interior dessa máquina dilacerante das imagens estilhaçadas do presente, onde se misturam e remisturam os inúmeros fragmentos da violência tantas vezes inesperada do desejo de mais um acidente qualquer (pois, a verdade é que eles estão sempre a programar ou a simular um novo acidente)<sup>9</sup>, que tende sempre a fundir e a confundir o desejo da carne e do metal, do sexo e da morte (chapas manchadas de sangue e de esperma), proporcionando-nos assim uma viagem absolutamente inesperada pelo interior da condição humana, tal como inesperada é toda a violência que continua a caracterizar muitos dos aspectos da vida contemporânea, toda ela marcada e manchada pelo triste símbolo da ferida, da cicatriz, da insegurança, da precariedade, da vulnerabilidade e da fragilidade humanas, quase como se vivêssemos dentro de uma espécie de «espiral recessiva» verdadeiramente imparável, ou então, quase como se estivéssemos sempre entalados entre a imagem da vida e da morte de alguém. Ora, daqui se depreende facilmente que a ficção e a hiperficção quando devidamente livres, críticas e interactivas ainda conseguem representar algumas das poucas vias capazes de actuar ou de fazer estremecer alguns dos maiores pilares da cultura ocidental, não só pelo facto de proporem abordagens que permitem estilhaçar algumas das grandes

---

<sup>9</sup> Baudrillard, num pequeno ensaio (pequeno apenas no número de palavras) escrito a propósito do livro de Ballard (*Crash*), e do filme homónimo de Cronenberg, diz-nos que «o acidente está agora em toda a parte, figura elementar, irreversível, banalidade da anomalia da morte. Ele agora já não está à margem, está no meio do coração. Já não é a excepção de uma irracionalidade triunfal, tornou-se antes na regra, devorou mesmo a regra. Já nem sequer é a «parte maldita», mas faz parte integrante do cálculo geral do mundo (...). Agora é o acidente que dá forma à vida, é ele, insensato, o *sexo da vida*. E o automóvel, a esfera magnética do automóvel, que acaba por investir o universo inteiro com os seus túneis, as suas auto-estradas, os seus *toboggans*, os seus permutadores, ou seja, o habitáculo móvel como protótipo universal é apenas aqui apresentado como a sua imensa metáfora». Baudrillard, Jean - «Crash», in *Simulacros, e Simulação*, Lisboa, Relógio D'Água (1991), pp. 141-142.

imagens do mundo, mas também por serem capazes de propor que refaçamos tudo aquilo que já foi pensado, tudo aquilo que já foi escrito, tudo aquilo que já foi dito, tudo aquilo que já foi feito. Sem medo, e acima de tudo, sem medo de errar, e de correr riscos. Projecto impossível? Bem, neste aspecto, talvez convenha salientar que não existem projectos impossíveis, pelo menos do ponto de vista da plasticidade do pensamento criativo ou disruptivo, mas também do ponto de vista da linguagem da matéria da imagem (imaginário tecno-micro-utópico), ou seja, no âmbito da qual, por exemplo, parecem não existir as tais «possibilidades impossíveis», isto para resgatarmos uma pequena parte de uma antiga formulação teórica de raiz paradoxalmente Kantiana, pois, tal como diria Malabou «a imagem é uma matéria de síntese susceptível de ganhar formas e propriedades tão diversas quanto os próprios usos a que se destina»<sup>10</sup>, o que nos permite continuar a trabalhar no sentido de alargar ou de expandir permanentemente os horizontes criativos da plasticidade da matéria da imagem como uma das mais interessantes metáforas da contemporaneidade. Talvez seja precisamente por isso que o *Crash* continue a funcionar como uma espécie de caleidoscópio, não só capaz de nos colocar em confronto com a imagem que temos de nós próprios, mas também por nos ajudar a estilhaçar a imagem de uma qualquer totalidade estável, limitada e consistente, coisa que de facto a realidade não é, nem nunca foi, seguramente, a não ser do ponto de vista da construção ideológica de uma qualquer mentira histórica.

No fundo, o que nós pretendemos acentuar aqui é que o imaginário do *Crash* nos parece colocar numa espécie de frente a frente com a estranha imagem da vida e da morte, neste caso, da morte simbólica de um outro (reflexo de nós mesmos), isto porque é quase sempre perante a imagem da morte de um outro que nós nos tendemos a colocar enquanto seres vivos, o que nos permite prolongar, neste caso, os efeitos visuais de uma autêntica coreografia simbólica, toda ela aqui devidamente simulada até aos limites aparentemente ilimitados de um qualquer ritual de mutilação afrodisíaca do corpo ou da carne (o prazer das marcas, dos cortes e das inscrições deixadas em cima do corpo, em cima da imagem do corpo, ou tão somente em cima do corpo da imagem que contraria essa velha unidade tradicional). Contudo, isto não significa que não sejamos verdadeiramente perturbados pelo triunfo glorioso desta dinâmica interactiva das imagens, todas elas, aliás, tendentes a provocar uma espécie de «tortura iniciática»<sup>11</sup>,

---

<sup>10</sup> Malabou, Catherine – *L'Avenir de Hegel – Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Vrin (1996), pp. 21-22.

<sup>11</sup> Baudrillard, Jean - «Crash», in *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio D'Água (1991), p. 140.

diz-nos Baudrillard, não só capaz de nos perseguir durante muito tempo (quem sabe se ao longo de uma vida inteira?), mas também capaz de nos “torturar continuamente”, bastando para isso que sejamos tão somente afectados pela explosão das palavras do livro de Ballard, ou pela explosão das imagens do filme de Cronenberg. O que é uma coisa muito fácil de acontecer, principalmente naqueles momentos da vida em que todos nós ansiamos por nos entregar ao imaginário poético das fendas, dos buracos, das cicatrizes, ou das «feridas simbólicas» de que tanto nos falam estes dois autores quando falam, por exemplo, a propósito dos tais «signos enlouquecidos»<sup>12</sup>, ou totalmente carregados de apetite simbólico, e não somente de apetite sexual, tal como acontece com algumas das principais personagens do filme de Cronenberg. Talvez por isso mesmo é que «depois de Borges, mas agora num outro registo, *Crash*, seja considerado o primeiro grande romance da era da simulação, ou seja, aquele com que todos nós teremos agora de aprender a lidar – universo (as)simbólico, mas que por uma espécie de voltar do avesso da sua substância mass-mediática (néon, betão, carro, mecânica erótica) aparece como se fosse percorrido por uma intensa força iniciática»<sup>13</sup>, que corresponde inteiramente ao próprio imaginário de Ballard quando este escreve ao dizer que «agora posso imaginar-me morto dentro desta enorme acumulação de ficções, com o corpo marcado por cem séries policiais de televisão, vestígios de dramas esquecidos que depois de terem sido abandonados num abalo de programação deixariam os seus genéricos inscritos na minha própria pele»<sup>14</sup>.

Ou seja, sinal evidente de que vivemos num tempo, o nosso próprio tempo, em que pela «primeira vez na história, a humanidade poderá de facto negar a realidade, e substitui-la pela sua própria versão preferida das coisas», diz-nos ainda Ballard à medida que vai articulando as forças da sua própria maquinaria literária com as forças de uma autêntica «narcose mediática» (McLuhan), sublinhando assim, uma vez mais, o extraordinário impacto da técnica sobre a vida contemporânea, toda ela sempre bem presente ao longo do livro e do filme sobre os quais temos estado aqui a falar. Mas, estaremos nós preparados para aprender a viver e a conviver na era em que a técnica tudo parece tornar verdadeiramente possível? Estando nós ou não preparados para isso, a verdade é que agora é neste complexo, diverso e paradoxal «jogo de espelhos», ou nesta «catástrofe sobre o ecrã» (Baudrillard) que parecem habitar algumas das mais

---

<sup>12</sup> Baudrillard, Jean - *Ibidem*, Lisboa, Relógio D'Água (1991), p. 141.

<sup>13</sup> Baudrillard, Jean - *Ibidem*, Lisboa, Relógio D'Água (1991), p. 149.

<sup>14</sup> Ballard, *Crash*, Londres, Vintage (1995), p.79.

variadas ficções e hiperficções, mas também algumas das mais frutuosas ligações, isto para além de muitas outras possibilidades criativas que se apresentam agora cada vez mais próximas das «forças de gravitação, de atracção, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de implosão, de germinação, e de fragmentação da própria vida»<sup>15</sup> diria Deleuze, quase como se jamais conseguíssemos sair daqui totalmente ilesos. No fundo, esta é mais uma tentativa de dar a ver, dar a ver de outro modo, de modo diferente, para que a imagem exista, para que o mundo exista, e para que nós próprios não nos recusemos a existir (isto porque às vezes é muito fácil desistir das coisas), construindo assim, uma vez mais, não só outros modos de existência (entidades virtuais?), mas também outras práticas de sobrevivência, nessa tentativa, mais uma, de «fixar o fugidio», «aprisionar o eco», e «agarrar o instante», neste caso, graças ao potencial da metáfora e da experiência do «entre imagens» de que tanto falavam, por exemplo, Deleuze e Godard, nomeadamente quando se referiam ao processo de construção dalgumas das figuras do presente, só comparáveis ao movimento das inquietantes sombras saídas de qualquer um dos seus filmes (no caso, de Godard).

Nesta perspectiva, nós diríamos que é precisamente a partir do dinamismo da metáfora e da experiência do «entre imagens» que podemos e devemos continuar a pensar a contemporaneidade, não só porque esta figura nos permite jogar com a plasticidade de tudo aquilo que ainda possa existir entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida, mas também porque é a partir desta extraordinária plasticidade que o potencial das imagens da razão e da paixão, do desejo e da alucinação ainda podem ganhar muitos outros contornos de aproximação ao possível, já que é precisamente a partir destas novas modalidades do possível (trabalhadas dentro da tal plasticidade da matéria da imagem) que se podem reinventar muitas outras ligações entre o passado, o presente e o futuro, pois, tal como diria Gauthier «qualquer imagem ainda consegue despertar os nossos circuitos, e relançar a maquinaria (dos nossos sonhos), agora, não tanto à maneira de uma simples câmara de filmar (mas muito mais à maneira de muitas outras plataformas digitais)»<sup>16</sup>. Ora, na prática, isto significa claramente que vivemos na chamada «civilização das imagens» (Deleuze), ou na era em que as imagens tudo passaram a governar, embora não tanto no sentido da tal «sociedade do espectáculo» de que tanto falava Guy Debord, isto porque essa imagem já terá deixado de corresponder

---

<sup>15</sup> Deleuze, Gilles (1991) – *O que é a Filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença (1992), p. 160.

<sup>16</sup> Gauthier, Alain - «O Virtual é Azul», in Bragança de Miranda, José A. (org) – *Real Vs Virtual*, RCL, nº 25-26, Edições Cosmos (1998), p. 119.

inteiramente àquilo que se estará agora a passar à nossa volta (terá deixado de descrever as várias modalidades do real), mas muito mais no sentido de uma nova era a que entretanto Baudrillard chamaria tão somente de a «era da simulação» (Baudrillard, 1991: 9), ou seja, uma era toda ela marcada pelo extraordinário domínio da imagem digital, sendo certo que esta corresponderia agora a algo parecido, tanto quanto possível, àquilo que o próprio Baudrillard descreve quando diz que «a imagem já não pode imaginar o real, visto que o é. Já não pode sonhá-lo, visto que é ela a sua própria realidade virtual. É como se as coisas tivessem devorado o seu espelho e se tivessem tornado transparentes a si próprias, inteiramente presentes a si próprias, em plena luz, em tempo real, numa transcrição implacável das suas mais variadas possibilidades simulacrais»<sup>17</sup>.

Importa, por isso mesmo, perceber que isto significa que teremos passado da mera condição de espectadores passivos, ou da mera condição de *voyeurs* de uma qualquer imagem do mundo ainda assente nos ideais do velho paradigma óptico, para passarmos a assumir a verdadeira condição de utilizadores activos das mais variadas plataformas digitais (em torno da quais, aliás, se vão desenvolvendo agora algumas das mais interessantes modalidades do possível), correspondendo esta nova condição de info-seres a algo que nos vai aproximando cada vez mais de uma dinâmica de rede muito mais acessível, plástica, livre, abrangente e colaborativa do que qualquer outra rede de épocas anteriores, ou seja, uma dinâmica de rede que nos foi afastando do conforto e da passividade do velho «paradigma retiniano»<sup>18</sup>, todo ele baseado na ideia de estabilidade, ordem e equilíbrio dos mais variados elementos constitutivos da matéria representacional da antiga imagem do mundo. Sinal evidente de que o homem terá deixado de assumir apenas a condição daquele que vê e que é visto (paradigma do *homo opticus*), ou seja, terá deixado de considerar a visão como a grande metáfora legitimadora de acesso a uma qualquer imagem do real (percepção passivamente), para passar a assumir a verdadeira condição daquele que produz, utiliza, colabora, partilha e interage permanentemente com as mais variadas plataformas digitais (lógica

---

<sup>17</sup> Baudrillard, Jean – O Crime Perfeito, Lisboa, Relógio D'Água (1996), pp. 26-27.

<sup>18</sup> Sobre este velho paradigma, Duchamp diria que «todo o século é completamente retiniano (referindo-se, neste caso concreto, ao século XX), excepto com os surrealistas que tentaram sair um pouco deste círculo vicioso, se bem que não o tenham conseguido fazer totalmente. Breton, para falar a verdade, acreditava que estava a trabalhar no sentido do ponto de vista surrealista, mas, no fundo, era sempre a pintura retiniana que lhe interessava. Mas, um dia tudo isto terá que mudar radicalmente». Duchamp, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido* (entrevistas com Pierre Cabanne), Lisboa, Assírio & Alvim (1990), pp. 64-65.

do *homo digitalis*), quase como se estivéssemos sempre entre as forças do real e do virtual, da ficção e da vida (consideradas aqui como algumas das principais modalidades do possível). É óbvio que estas transformações verificadas ao nível da percepção viriam a instaurar muitas outras formas de produção, partilha e simulação do real (hiper-real), e da ficção (hiperficção), mas também muitas outras formas de atenção e de distração, pois, tal como diria Jonathan Crary, a verdade é que «nos últimos cem anos as modalidades perceptuais têm-se mantido num permanente estado de crise. Se a visão tem alguma característica duradoura ao longo do século XX, é a de que não tem nenhuma marca perene (...). Aquilo a que nos referimos habitualmente como fotografia, cinema e televisão são apenas elementos transitórios de uma sequência altamente acelerada de deslocações, e obsolescências constantes (que nos fazem andar sempre entre alguma coisa), ou seja, são parte integrante das operações algo delirantes herdadas da própria modernidade»<sup>19</sup>. Mas, não serão estes afinal alguns dos sintomas generalizados de uma era toda ela marcada pelos traços de um imaginário demasiado excessivo, «delirante», poético e fantasioso?

Quanto a isso, Italo Calvino diria apenas que «a fantasia é uma espécie de máquina electrónica que tende a levar em conta todas as combinações e recombinações possíveis entre as imagens»<sup>20</sup>, ou seja, continua ainda o autor a escrever um pouco mais à frente; «dantes, a memória visual de um indivíduo estava limitada ao património das suas experiências directas e a um reduzido reportório de imagens reflexas da cultura: a possibilidade de dar forma e sentido a mitos pessoais nascia do modo como os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje em dia, porém, somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens que já não sabemos distinguir a experiência directa daquilo que vimos à nossa volta (...), onde é cada vez mais difícil que uma figura entre muitas outras seja capaz de ganhar relevo»<sup>21</sup>. Ora, se é verdade que se tem tornado cada vez mais difícil encontrar uma imagem que se destaque no meio de tantas outras imagens possíveis, também não é menos verdade que tal situação se deve precisamente ao facto da matéria da imagem estar agora altamente dotada ou preparada para assumir tantas modalidades possíveis e imaginárias quanto os próprios usos a que se destina, isto para voltarmos a referir uma

---

<sup>19</sup> Crary, Jonathan – *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, Mass. The Mit Press (2001), p.13.

<sup>20</sup> Calvino, Italo (1990) – *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Editorial Teorema (1994), p. 111.

<sup>21</sup> Calvino, Italo (1990) – *Ibidem*, Lisboa, Editorial Teorema (1994), p. 112.



breve passagem de Malabou escrita em *L'Avenir de Hegel* (Malabou, 1996: 21-22), que simboliza bem o alto grau de plasticidade, de mobilidade e de moldabilidade quase infinita da matéria das imagens, portadoras de um enorme potencial de síntese (potencial digital), todo ele agora capaz não só de combater toda a espécie de fixismos rigidificantes que ainda possam estar ligados ao pensamento e à matéria da arte, da cultura e da vida em geral, mas também capaz de nos incitar cada vez mais a «pensar por imagens», isto para usarmos uma expressão de Calvino que descreve bem os sintomas gerais de um processo acelerado de substituição da velha lógica da representação histórica das formas pela nova «lógica dos fluxos» entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida. De tal forma que passaríamos a viver inteiramente mergulhados na tal «civilização das imagens», ou na «sociedade informacional e das redes», tal como estas tem vindo a ser pensadas por autores tão variados, como por exemplo, Mark Taylor, Norbert Wiener, Bruno Latour, Bernard Stiegler, Kittler, Manovich, entre tantos outros autores possíveis, principalmente quando estes se interrogam sobre o maior ou menor potencial desta enorme hegemonia dos fluxos (de capitais e de pessoas, mas também de ideias, palavras, desejos, sensações, imagens, ficções, objectos, corpos), o que corresponde claramente ao espírito da economia geral da tal «era da informação» de que nos fala Castells, quando se refere à existência de uma verdadeira «economia da informação e dos fluxos» digitais que acabam por seduzir, contaminar e mobilizar todos os aspectos da vida contemporânea em geral.

Aliás, viver na chamada «era da informação e das redes» (era digital) é não só uma forma de participar, colaborar, navegar, interagir e intervir activamente no processo de construção do chamado “nosso tempo”, pois, a verdade é que ainda é possível construir um mundo melhor e mais justo, mas também uma forma de pertencer à «geração do *gameboy*», às «tribos do polegar», e ainda a outras tantas comunidades virtuais, muitas delas amplamente caracterizadas pela forma livre, lúdica, poética, criativa e descomplexada com que vivem permanentemente ligadas ao tal princípio tecno-micro-utópico que lhes permite pensar que ainda é possível transformar muitos dos nossos próprios sonhos em realidade (princípio utópico). Princípio este que não deve ser encarado como um programa ou um plano pré-definido, mas apenas como uma busca, um caminho, um processo, um ensaio, ou um exercício de imaginação que nos permita continuar a trabalhar livremente no sentido de dissolver a rigidez das fronteiras e das delimitações geográficas da matéria e do pensamento (sejam estas quais forem), mas também no sentido de abolir a rigidez dos grilhões, ou das amarras da corrente

(socialista, capitalista, mercantilista) que ainda nos possam estar a ligar às velhas grelhas da unidade tradicional, pois, tal como diria Ballard, a verdade é que agora, pela «primeira vez na história, nós temos a possibilidade de substituir a realidade pela nossa própria versão preferida das coisas» (quase como se o mundo digital mais não fosse do que um autêntico laboratório). Basta para isso pensarmos que “só é preciso” carregar numa tecla ou acionar um pequeno botão para abriremos imediatamente a janela que nos permitirá deslizar para dentro das mais variadas plataformas digitais (janela aberta para o mundo), onde temos agora a possibilidade de experimentar todo o potencial criativo proporcionado pela maioria dos seus recursos, todos eles tendentes a remisturar pensamentos, palavras, desejos, imagens e acções, numa interminável «lógica dos fluxos» que colocará tudo a circular entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida, quase como se de um autêntico «metropolitano do desejo»<sup>22</sup> se tratasse, isto para usarmos uma expressão de Roberto Calasso escrita, neste caso, a propósito do potencial verdadeiramente alucinante da obra de Céline.

Ora, é precisamente este extraordinário «metropolitano do desejo» humano, isto para continuarmos a usar a tal expressão de Calasso, que nos dará a confiança considerada absolutamente necessária para que possamos continuar a trabalhar no sentido de circular ou de navegar vertiginosamente entre as mais variadas imagens do mundo, quase como se esta fosse uma das grandes conquistas do nosso século, e de todos os séculos, ou seja, um dos verdadeiros símbolos da nossa civilização, isto é, o de nos podermos deslocar livremente de um lado para o outro (entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida), neste caso, sem precisarmos de depender da estranha solidez que terá comandado muitas das épocas anteriores, pois, tal como diria Hugo Von Hofmannsthal «o carácter da nossa época é de ambiguidade, movimento e indeterminação. Só consegue sustentar-se sobre aquilo que se prepara para deslizar, estando consciente de que se mantém sempre sobre algo que desliza, de modo idêntico àquele em que as gerações precedentes acreditavam na solidez. Vibra, por isso mesmo, nesta época, uma ligeira vertigem crónica (isto é, a extraordinária vertigem do movimento e dos fluxos)»<sup>23</sup>, que nos permitem perceber o mundo de muitas maneiras diferentes. Ora, isto indica claramente que se o nosso tempo é de «movimento, ambiguidade e indeterminação», ou só inteiramente compatível com os sintomas gerais de uma vertiginosa alucinação de

---

<sup>22</sup> Calasso, Roberto (1991) – *Os quarenta e nove degraus*, Lisboa, Edições Cotovia (1998), p.63.

<sup>23</sup> Hofmannsthal, Hugo Von – *Le poète et l'époque présente* (citado a partir de Gérard Dubey, in *Le lien social à l'ère du virtuel*, Paris, PUF (2001).

fluxos onde «tudo o que é sólido se desvanece no ar», tal como nos diz o título do livro de Marshall Berman, então nada mais nos restará, certamente, senão colocar tudo a circular entre a razão e a paixão, entre o desejo e a alucinação, pois, só assim é que conseguiremos experimentar todo o potencial criativo da enorme plasticidade da matéria das imagens, não só à medida que estas forem simulando alguns dos seus mais variados movimentos de encontro, entendimento, negociação e partilha entre as pessoas e as coisas que as rodeiam, mas também à medida que forem dando forma e sentido a muitas outras modalidades de aproximação em relação ao mundo, já que neste sentido «não estar ligado seria considerada a suprema ameaça» do nosso tempo. Um tempo, aliás, todo ele demasiado marcado por este vertiginoso fluxo de ligações e de desligações, encontros e desencontros entre as pessoas, as palavras, as coisas e as imagens, de tal forma que ficamos com a estranha sensação de que em todo este processo de aproximação à vida «não há de facto palavras certas, mas apenas certas palavras, e às vezes até palavras inexactas, apenas para designar exactamente alguma coisa»<sup>24</sup>, diria Deleuze. Ou ainda, de que não há «imagens justas, mas justamente algumas imagens» que nos permitem também despoletar outras tantas ligações de encontro e de desencontro entre a misteriosa vida das imagens e as inquietantes imagens da vida.

Daí a necessidade de «partirmos em ziguezague» em direcção à vidas das coisas e das imagens, diria Deleuze, ou seja, partir sem qualquer receita pré-definida, sem qualquer teoria, sem qualquer filosofia, pois, o mais importante em todo este processo é precisamente «sair para fora da filosofia (sair para fora da arte), e fazer não importa o quê, para assim podermos produzi-las a partir daquilo que está no exterior (e o que está no exterior são os fluxos da própria vida)»<sup>25</sup>. Por isso, neste sentido, há que perseguir esse «fluxo», esse «exterior», esse «fora», mas também os seus reversos, e as suas múltiplas «dobras», isto é, essas dobras de que tanto nos fala a obra de Blanchot, toda ela trabalhada no sentido de alargar o princípio do imaginário poético da tal «filosofia momentânea» de que tanto nos falam também a vida e a obra, por exemplo, de um Thomas Bernhard, ou de um Robert Walser (este último já amplamente citado ao longo deste trabalho). Nesta perspectiva, há que perseguir uma espécie de «filosofia momentânea» que nos permita pensar a filosofia fora dos velhos meandros da própria filosofia. Mas, também uma arte momentânea que nos permita pensar e praticar a arte

---

<sup>24</sup> Deleuze, Gilles - Parnet, Claire (1977) – *Diálogos*, Lisboa, Relógio D'Água (2004), p.13.

<sup>25</sup> Deleuze, Gilles - Parnet, Claire (1997) – *Ibidem*, Lisboa, Relógio D'Água (2004), p. 93.

fora da arte. Uma vida momentânea que nos permita pensar a vida fora da morte. Uma técnica que nos permita pensar fora dos vínculos demasiado rápidos e inesperados das tecnologias. Uma imagem que nos permita pensar fora das luzes do ecrã. Uma ligação que nos permita pensar fora da violência das ligações demasiado artificiais. Mas, também uma escrita que nos permita pensar, sentir e agir fora das palavras, dos livros, ou da própria literatura. Ou então, simplesmente pôr mãos à obra e agir imediatamente em confronto com o próprio mundo<sup>26</sup>, pois, neste caso, todo o agir é político, o que significa começar a correr, a saltar, a desenhar, a escrever, a sonhar, a compor, a rasgar, a gritar, ou tão somente a ligar e a desligar, compulsivamente, obsessivamente, os mais variados pensamentos, palavras e imagens, tal como fazia Burroughs quando escrevia ao dizer que «a vida é uma espécie de *cut-up*. As máquinas de escrever (os computadores) são estupefacientes. Nesta mistura de métodos e de experimentações, escrever é contar, acumular, narrar, recolher os mais variados fluxos de fragmentos. Ora, quando o verbo perder todo o seu poder, toda a sua aura, restará ainda um fluxo de palavras e de imagens a deambularem freneticamente por entre as ruínas de um mundo gasto de sentido, extenuado (...). Neste sentido, já nenhum Deus nos salva. Estamos todos perdidos. Será isto apenas o início do fim do jogo de uma guerra estabelecida entre as imagens que agora aqui se anunciam?»<sup>27</sup>.

Na prática, tudo isto significa que pensar sobre a contemporaneidade é de facto um exercício de imaginação muito complexo que implica, naturalmente, levantar uma série de questões e de problemas sobre a urgência e a fragilidade conceptual dos efeitos provenientes de um interminável jogo de reflexos que tudo tendem a ligar e a desligar compulsivamente numa espécie de *cut up* generalizado, quase como se o presente nada mais representasse do que uma espécie de «máquina de guerra» (Kleist) amplamente capaz de produzir, reproduzir e simular as mais variadas ligações entre o real e o virtual, e entre a ficção e a vida. Mas também uma «máquina de guerra» amplamente capaz de nos transportar para o interior do imaginário poético, visual e filosófico de *Matrix* (filme realizado em 1999, pelos irmãos Wachowski), encarado aqui como um verdadeiro «campo de batalha» (Barbara Kruger) onde se desenrolam e articulam algumas das mais complexas ligações entre o imaginário poético de uma qualquer

---

<sup>26</sup> Neste aspecto, diria algures Deleuze que «não há que recear ou que esperar, mas tão somente procurar incessantemente novas armas» que nos permitam continuar a lutar a favor daquilo em que acreditamos (luta de contornos verdadeiramente criativos).

<sup>27</sup> Burroughs, William – *A Revolução Electrónica* (do prefácio de José Augusto Mourão), Lisboa, Passagens/Vega (1994), pp. 15-16.

prisão interior, e a utopia da velha liberdade humana, o que faz com que as personagens do filme se interroguem permanentemente sobre o sentido das suas próprias vidas, e sobre o futuro da humanidade, quase como se estivessem agarradas à angustia antecipada de uma qualquer «queda sem fim», ou então, como se vivessem dentro de uma espécie de espiral vertiginosa sem qualquer tipo de solução à vista. Este imaginário é de tal forma potente que faz com que as personagens do filme (cada uma à sua própria maneira, naturalmente) se sintam não só demasiado impreparadas para perceber tudo aquilo que lhes estaria efectivamente a acontecer, como também tudo aquilo que estaria a acontecer à sua volta, tal é o grau de complexidade, de ambiguidade e de inesperabilidade das ligações em que elas próprias estão envolvidas (sempre metidas entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida), o que as torna demasiado incapazes de se libertarem das amarras dessa tal prisão aparentemente virtual em que teriam sido colocadas, mas da qual precisam urgentemente de sair sob pena de nunca mais poderem vir a usufruir plenamente do prazer dessa tal «liberdade livre» de que tanto falava Rimbaud.

Este é de facto um sentimento que tende a atravessar o imaginário de qualquer grande autor, de tal forma que os leva a procurar uma espécie de «*noch-nicht*», ou uma espécie de imagem «ainda não-existente», isto para referirmos a importância de uma expressão de Ernst Bloch, usada pelo autor sempre que este se referia a algo que ele próprio não conhecia, ou que ainda não entendia lá muito bem, ou seja, toda uma série de aspectos que caracterizam bem os sintomas demasiado faltosos do nosso próprio tempo, e que coincidem claramente com as palavras de Walser, quando este escreve algures que «nunca chega aquele algo que está em falta. Aquilo que esperamos e esperamos nunca chega. Aquilo que todos esperam, nunca aparece. É este o maior pecado de todos os tempos», e por isso mesmo, também, do chamado nosso tempo. De facto, às vezes, tantas vezes até, somos atravessados por esta estranha sensação que nos leva a entrar pela porta desse círculo vicioso do eterno perguntar. Um perguntar, porém, que não nos deve atormentar demasiado, pois, tal como diria Thomas Bernhard, em *Derrubar Árvores. Uma irritação* (que belo título), hoje em dia, «tudo é demasiado complicado», e mesmo que as pessoas tentem desligar a voz do complicómetro contemporâneo, a verdade é que, mesmo assim, as coisas continuam a ser «simplesmente demasiado complicadas»<sup>28</sup>, quase como se vivêssemos mergulhados

---

<sup>28</sup> Bernhard, Thomas – *Derrubar Árvores. Uma irritação*, Lisboa, Assírio & Alvim (1997), p. 137.

dentro de «uma rede de relações altamente invisíveis»<sup>29</sup> que parecem projectar, neste caso, «a sombra da nossa própria ausência» (Calvino, 1994: 39), sempre tão frágil e inquieta como a estranha imagem da liberdade de um «pássaro rebelde que ninguém consegue domesticar», isto para usarmos uma pequena parte de um verso que faz parte de uma música recente dos Clã (composta em homenagem à grande Carmen, de Bizet). Por isso, para terminarmos este texto dedicado às questões da imagem, nós diríamos que tentámos aqui articular alguns dos traços que nos incitam constantemente a trabalhar, não só no sentido de cicatrizar essa tal ferida ontológica que nos terá sido legada desde o início da inquietante história da humanidade, mas também no sentido de nos tentarmos libertar do desassossego que provém do facto de vivermos tantas vezes mergulhados dentro da «moldura de uma metáfora» (Calvino, 1994: 28), ou dentro do labirinto de uma qualquer micro-utopia que nos impele a perseguir o estranho palpar da vida das imagens que provém de uma frutuosa liberdade imaginária, tal como esta aparece, por exemplo, nas *história(s) do cinema* (1988-1998), de Godard, no *Livro das Passagens* (1927-40), de Benjamin, no *Câmara Clara* (1980), de Barthes, mas também na *Imagem-Movimento* (1983), de Deleuze, no *Crash* (1973/1996), de Cronenberg, no *Atlas das Imagens*, de Aby Warburg, ou no *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski, ou ainda em tantas outras «paisagens imaginárias»<sup>30</sup>, isto para citarmos uma expressão de Arjun Appadurai, usada aqui apenas para salientar a importância dessa tal «liberdade livre» que tanto nos impele a perseguir todas aquelas modalidades do possível de que temos estado aqui a falar. Ou não serão estas algumas das modalidades consideradas absolutamente necessárias para que possamos continuar a desejar as tais «novas versões do mundo», ou a imaginar o mundo através da «nossa própria versão preferida das coisas»? Ou não serão estas algumas das modalidades do possível que ainda nos permitem colocar tudo a circular à nossa volta? Ou não serão estas algumas das modalidades do desejo capazes de funcionar como verdadeiros mecanismos de substituição da velha unidade tradicional? Ou não serão estas algumas das modalidades que nos permitem continuar a reinventar outros dispositivos de compensação de uma qualquer totalidade perdida? Ou não serão estas ainda algumas das modalidades que nos poderão ajudar a reinventar um espaço experimental de verdadeira liberdade criativa?

---

<sup>29</sup> Calvino, Italo (1990) – *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema (1994), p. 49.

<sup>30</sup> Isto só para referir aqui o inestimável contributo de alguns dos títulos mais citados neste capítulo dedicado às questões da imagem, a que se acrescentarão muitos outros, naturalmente, tal como constam nas notas de rodapé, e na bibliografia geral do trabalho, e sem os quais, aliás, todo este capítulo se tornaria garantidamente muito mais frágil e incompleto.

### **CAPÍTULO III**

## CAPÍTULO III

### TRAÇOS DO NOMADISMO CONTEMPORÂNEO

#### 3.1. BREVE DIGRESSÃO PELAS PRÁTICAS INTERACTIVAS DO ESPAÇO

##### 3.1.1. A viagem como linha facilitadora de acesso à arte e à cultura

«Toda a narrativa é uma narrativa de viagem.»

(Michel de Certeau)

O fenómeno da massificação generalizada das viagens organizadas com fins essencialmente turísticos (fenómeno esse que tem sido apelidado tão somente como «turismo de massas»)<sup>1</sup>, terá começado por ser amplamente desenhado durante os finais do século XVIII, e depois ter-se-á prolongado durante todo o século XIX, no âmbito alargado da chamada revolução industrial, que terá tido, aliás, o grande mérito de proporcionar a emergência, o desenvolvimento e a respectiva modernização dalguns dos principais meios de transporte (inicialmente marítimos e ferroviários), a que entretanto se juntariam também os transportes rodoviários, e um pouco mais tarde os aéreos, neste último caso, já no início do século XX (1903), funcionando estes, no seu conjunto,

---

<sup>1</sup> Convém desde já salientar que o conceito e a prática da viagem não se esgotam inteiramente, nem coisa que se pareça, no fenómeno do turismo, seja este o chamado turismo de massas (*lato sensu*), ou o turismo mais especializado ou até radical (*stricto sensu*), embora no seu conjunto qualquer uma destas modalidades turísticas possam funcionar, e muitas vezes funcionem mesmo, como vias facilitadoras de acesso a um determinado conjunto de experiências e de imaginários ligados à arte, à cultura e à vida em geral. Ou seja, na prática, nós começámos por abordar a questão da viagem recorrendo ao fenómeno do turismo, neste caso, tão somente por este continuar a simbolizar um dos modelos socioculturais mais privilegiados ou facilitadores de acesso a uma determinada visão ou “imagem do mundo”, não que queiramos delimitar o seu território conceptual (já por si, demasiado amplo, livre, paradoxal e inspirador), mas apenas para que possamos admitir, desde já, uma enorme pluralidade de leituras possíveis acerca da complexidade desta questão, toda ela amplamente vocacionada para convocar muitas outras formas e sentidos de viagem, tais como, por exemplo; viagens interiores, ficcionais, virtuais, a que tentaremos estar atentos sempre que isso se revele necessário ao longo dos vários pontos de reflexão deste III capítulo.



como um dos principais motores de desenvolvimento, modernização e internacionalização económica, social e cultural deste sector. Aliás, na prática, o fenómeno da massificação generalizada das viagens ligadas ao sector do turismo ficaria desde sempre associado ao progressivo desenvolvimento tecnológico dos mais variados meios de transporte, considerados aqui, por isso mesmo, como um dos grandes responsáveis pela deslocação voluntária de pessoas, bens e serviços em direcção aos mais variados e longínquos destinos, sempre que possível, com o máximo de conforto, segurança, velocidade e a preços cada vez mais acessíveis (agora, diríamos viagens *low cost*), contribuindo assim, naturalmente, não só para reduzir as distâncias geográficas que durante séculos e séculos de história nos haveriam de manter separados de alguns dos mais recônditos lugares do mundo, mas também para alargar os nossos próprios horizontes mentais, e estimular a nossa capacidade de gestão e racionalização das clássicas unidades de espaço e de tempo (entretanto transformadas tão somente num «*continuum* espaço-tempo», tal como diria Einstein na sua famosa teoria da relatividade geral)<sup>2</sup>, ou seja, uma série de indicadores que nos terão fornecido o eixo sobre o qual ainda hoje continua a girar uma parte significativa do ponteiro libertário da nossa própria bússola imaginária.

Ora, na prática, isto significa que a experiência do espaço<sup>3</sup>, muito mais do que a experiência do tempo, se veio a transformar no verdadeiro eixo sobre o qual gira a liberdade dessa tal bússola imaginária que continua a mobilizar os nossos sonhos, desejos e expectativas, mas também os nossos passos, gestos e traços, pois, tal como salienta Foucault logo no início do texto - «espaços outros» (1967/1984)<sup>4</sup>, a verdade é que «a época actual talvez seja, antes de mais, a época do espaço (contrariamente àquilo que terá acontecido no século XIX, ou seja, um século totalmente voltado para as questões do tempo). Estamos, por isso mesmo, na época do simultâneo, na época da justaposição, na época do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Vivemos um momento em que o mundo se experimenta, creio, menos como uma grande

---

<sup>2</sup> Sobre este assunto vejam-se, por exemplo, algumas considerações feitas por Paul Virilio, no seu livro – *A Inércia Polar* (1990), especialmente os capítulos II, e III, sobre «O último veículo», e «A óptica cinemática», respectivamente. A este propósito, veja-se ainda o livro de Einstein – *La Théorie de la relativité restreinte et générale*, Albert Einstein, Ed. Gauthier-Villars, cap. I, p. 2.

<sup>3</sup> Tema sobre o qual nos iremos debruçar de forma muito mais aprofundada já nos próximos pontos de reflexão dedicados precisamente à temática da experiência do movimento do corpo no espaço.

<sup>4</sup> «Des espaces autres», consiste no texto de uma conferência pronunciada por Foucault no Cercle d'Études Architecturales, a 14 de Março de 1967, tendo sido inicialmente publicada in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, Outubro de 1984, pp. 46-49, embora também se encontre igualmente disponível em - *Dits et écrits: 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard (1994), pp. 752-762.

vida que se desenvolveria através do tempo do que como uma rede que liga pontos e que entrecruza a sua meada (pelos meandros do espaço)»<sup>5</sup>. Em relação a este ponto, todos nós sabemos o extraordinário papel que os mais variados meios de transporte (barco, comboio, automóvel, metro, avião, etc) viriam a desempenhar no processo de formação e alargamento daquilo que nós haveríamos de vir a conceber como a tal «época do espaço» de que nos falava ainda agora o texto de Foucault, ou seja, todos nós «compreendemos perfeitamente o que nos poderia ter acontecido de trágico, se por qualquer razão tivéssemos perdido (totalmente) esta preciosa noção de percurso, de trajecto, de ligação, de rede, e por conseguinte de geometria (ou de geografia do espaço)»<sup>6</sup>, diria Paul Virilio para acentuar, uma vez mais, a importância desta primeira grande revolução dos transportes.

Por isso, se é verdade que não teremos perdido totalmente esta noção de percurso, de movimento, de trajecto, de rede, e de geometria do espaço («a que a teoria da relatividade de Einstein deve tudo ou quase tudo» diria ainda Virilio), também não é menos verdade que gradualmente fomos assistindo a uma singular transformação de cada uma destas noções, mas também a uma acentuada alteração da própria noção de partida e de chegada de um “corpo” em relação a um determinado ponto situado no espaço, ou seja, um conjunto de alterações que terão resultado da aplicação do vector velocidade aos transportes, e cuja primeira consequência terá sido, muito provavelmente, «a progressiva redução do intervalo de tempo, ou a retenção acelerada do tempo de passagem» (Virilio, 1993: 37) entre dois pontos situados ao longo de um determinado percurso. O que nos leva facilmente a depreender como o aumento gradual da velocidade imprimida aos e pelos meios de transporte não só viria a reduzir as distâncias que separavam um qualquer ponto de partida de um qualquer ponto de chegada (encolhendo assim a própria noção de espaço)<sup>7</sup>, mas também a alterar profundamente a nossa percepção de percurso, de movimento, de viagem, de ligação e de geografia do espaço percorrido e a percorrer, quer em termos de velocidade relativa, quer em termos de leitura e de experiência topográfica (alterando assim a noção de uma coisa aparentemente tão banal como ir simplesmente daqui para ali, metaforicamente

---

<sup>5</sup> Foucault, Michel (1967) - «Des espaces autres», in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, Paris, Outubro de 1984, p. 46.

<sup>6</sup> Virilio, Paul (1990) - *A Inércia Polar*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Ciência Nova (1993), p. 63.

<sup>7</sup> Sobre o fenómeno da redução das distâncias, veja-se ainda o livro de Paul Virilio chamado – *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água (1998), onde o autor defende que a medida do mundo está dentro de nós, ou que a medida do mundo é a nossa verdadeira liberdade.

falando). No fundo, chegar cada vez mais longe, e andar cada vez mais depressa seria não só o lema desta primeira grande revolução (chamada de revolução dos transportes), mas também o lema de uma segunda revolução, neste caso, chamada de revolução das telecomunicações, ou da chegada do «veículo audiovisual», ou do «transporte imóvel», tal como lhe chamaria ainda Virilio na sua *Inércia Polar* (Virilio, 1993: 46, e 54), sendo certo, por isso mesmo, que este último transporte nos viria a proporcionar muitas outras viagens (dinâmicas, colaborativas, digitais, virtuais), tão ou mais importantes do que as outras sobre as quais temos estado aqui a falar. Ora, com a chamada revolução das telecomunicações o que viria efectivamente a acontecer é que o vector da deslocação física (o meio de transporte) passaria gradualmente a ceder o lugar ao tal «veículo audiovisual», ou ao tal vector da “deslocação virtual” (cinema, telefone, rádio, televisão, vídeo, computador, internet), ou seja, com estas últimas transformações técnicas estariam assim reunidas todas as condições consideradas absolutamente necessárias para que pudéssemos viver com o mínimo possível de deslocação física, tal como escreve Virilio, quando refere que «agora nos encontraríamos precisamente perante a possibilidade de percorrer o dobro, ou o tripulo do espaço em metade do tempo a gastar no percurso, ou então, nem sequer precisarmos de percorrer qualquer tipo de distância ou de espaço físico (fenómeno amplamente percepcionável à escala global através dos mais variados meios de teletransporte ou de telepresença)»<sup>8</sup>.

Sobre o impacto geral destas duas grandes revoluções, primeiro a dos transportes e depois a das telecomunicações, Paul Virilio diz-nos ainda que «com efeito, se o final do século XIX, e os primeiros anos do século XX assistiram ao advento do *veículo automóvel*, veículo dinâmico, ferroviário, rodoviário, e mais tarde aéreo, parece evidente que o final do século (referindo-se, naturalmente, ao século XX), anuncia uma enorme mutação, agora com o desenvolvimento acelerado do *veículo audiovisual* (mutação dos *media*), enquanto substituto das nossas próprias deslocações físicas e prolongamento de uma certa inércia domiciliária que acarretaria o triunfo da sedentariedade, de uma sedentariedade agora quase definitiva»<sup>9</sup>. De facto, a revolução dos transportes foi assim cedendo o lugar à revolução das telecomunicações, ou a geometria do espaço topográfico foi dando o lugar a uma espécie de espaço reticular

---

<sup>8</sup> Virilio, Paul (1990) – *Ibidem*, Lisboa, Dom Quixote, Colecção Ciência Nova (1993), pp. 33-34.

<sup>9</sup> Virilio, Paul (1990) – *Ibidem*, Lisboa, Dom Quixote, Colecção Ciência Nova (1993), p. 35. A propósito da extraordinária «revolução dos transportes, e das transmissões (telecomunicações)» veja-se ainda do mesmo autor, por exemplo, o I capítulo do livro – *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Les éditions textuel (2000), pp. 11-39.

inteiramente navegável (ciberespaço), tal como diria Manovich, ou seja, um espaço suficientemente preparado para nos permitir navegar facilmente pelo mundo inteiro sem precisarmos sequer de sair do lugar onde nos possamos encontrar (*ciberviagem*), quase como se já não precisássemos mais de nos deslocar fisicamente de um lugar para outro lugar, de um local para outro local, o que acabaria por transformar, uma vez mais, a nossa própria noção de espaço, de percurso, de trajecto, de rede, de ligação, e de viagem, ou seja, o que acabaria por nos transformar numa espécie de turistas sentados à frente do ecrã do computador (*ciberflâneurs*)<sup>10</sup>, quase como se o mundo inteiro estivesse apenas à distância de um simples clique. Ou então como diria Joseph Roth, «agora parece já não haver distâncias que queiramos percorrer fisicamente. Aliás, agora estamos tão perto das coisas que elas já nem sequer nos conseguem tocar (isto apesar de nós estarmos constantemente a tentar tocar nas coisas, diríamos nós apenas em jeito de contorcionismo verbal)»<sup>11</sup>.

Ora, toda esta compressão ou síntese ilusória do espaço irá fazer com que «doravante, tudo aconteça sem que seja necessário partirmos de novo (para onde quer que seja)»<sup>12</sup> diria Virilio, ou então, com que seja absolutamente necessário, precisamente por isso, continuarmos a partir ou a fugir sempre de novo em direcção a muitos outros espaços possíveis e imaginários, diríamos nós, na tentativa de contrariar um pouco esta tese demasiado pessimista de Virilio. Por isso, chegados aqui, nós diríamos que esta breve introdução sobre a revolução dos transportes e das telecomunicações, e algumas das suas consequências mais imediatas, foi elaborada precisamente no sentido de podermos entender um pouco melhor uma série de indicadores de desenvolvimento que terão contribuído, directa ou indirectamente, não só para o fenómeno da tal experiência de democratização das viagens facilitadoras do acesso a diferentes perspectivas e imaginários, mas também para o fenómeno de quebra da rotinização do quotidiano<sup>13</sup>, e

---

<sup>10</sup> Tese sobre a qual nos iremos debruçar num dos próximos pontos de reflexão deste capítulo dedicado precisamente ao tema – *Do flâneur ao ciberflâneur*.

<sup>11</sup> Roth, Joseph (1927) – *La Fuite sans fin* (romance de J. Roth), p. 36.

<sup>12</sup> Virilio, Paul (1990) – *Ibidem*, Lisboa, Dom Quixote, Coleção Ciência Nova (1993), p.38

<sup>13</sup> Sobre este assunto Henri Lefèbvre diz-nos que as viagens turísticas, ao contrário das viagens de trabalho ou de negócios, por exemplo, serviram precisamente para «entrar em ruptura com as práticas demasiado repetitivas e reguladoras do quotidiano», ou seja, serviram para construir um «imaginário de excepção» (normalmente associado a um período de férias mais prolongado). Lefèbvre, Henri (1968) – *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, PUF (1986), pp. 73-74. Georges Balandier, por sua vez, refere a viagem turística (de lazer) como uma das dinâmicas que tende a entrar em «ruptura com a repetição do mundo do trabalho», isto é, como uma das dinâmicas que tende a substituir a lógica das regularidades diárias pelo «tempo não calculado, pelo excesso, pela transgressão, pela liberdade, e pela experiência de um novo imaginário cultural (mesmo que temporário)». Balandier, Georges - «Essai d'identification du quotidien», *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Paris, LXXV (1983), pp. 8-11.

que no seu conjunto dariam origem a um novo paradigma económico, social, cultural, e humano, a que chamaríamos agora, na ausência de uma melhor designação, tão somente de novo paradigma da mobilidade e da trajectividade hedonista, ou seja, um paradigma fortemente alicerçado no dinamismo da experiência das pessoas que passariam agora a ter a possibilidade (até aí limitada a uma pequena elite dominante)<sup>14</sup> de deslocar-se voluntariamente de um lugar para outro lugar pela simples razão de poderem usufruir do prazer e da liberdade de viajar para onde e quando muito bem entendessem, contribuindo assim, elas próprias, para a construção de uma verdadeira linha facilitadora de acesso à arte, à cultura e à vida do seu próprio tempo (uma linha facilitadora de acesso a uma imagem mais alargada do mundo), porque também foi com esse objectivo que o tal fenómeno da massificação das viagens organizadas com fins essencialmente turísticos (isto para retomarmos uma das ideias referidas logo no início desta reflexão), não só terá surgido no século XIX, como também se terá generalizado ao longo de todo o século XX<sup>15</sup>. Aliás, neste sentido, basta termos uma noção, mesmo que breve, dalgumas das principais etapas e motivações ligadas à experiência da viagem para que possamos entender facilmente tudo aquilo de que temos estado aqui a falar.

Por isso, nesta perspectiva, nada melhor do que começarmos por reforçar a ideia de que este novo paradigma hedonista da viagem desde sempre parece ter comportado um princípio de verdadeira emancipação humana, ou uma dimensão altamente libertária intimamente associada ao direito que todas as pessoas têm ou deveriam ter à cultura, ao lazer, ao descanso, à preguiça (o direito a sair da tal rotinização do quotidiano), ou seja, um direito juridicamente conquistado e reconhecido pela maioria dos estados ditos democráticos, isto depois de milhares e milhares de anos de adaptação aos mais variados modelos de exploração e servidão humanas, contra os quais, aliás, a liberdade e a democracia se viriam terminantemente a manifestar e a impor, embora neste momento, curiosamente, ou lamentavelmente, estejamos a assistir a alguns movimentos

---

<sup>14</sup> Sobre este assunto John Urry diz-nos precisamente que «até ao século XIX, viajar, particularmente por motivos culturais ou de lazer, era somente acessível a uma pequena elite, e consistia acima de tudo num sinal ou numa marca de verdadeiro estatuto social. Entretanto, com o desenvolvimento dos transportes, e em particular com a invenção do caminho-de-ferro, em meados do século XIX, a viagem de massas passou assim, pela primeira vez, a ser uma realidade capaz de realizar muitos sonhos antigos». Urry, John - «The Consumption of Tourism», in *Sociology*, London, Sage (1990), p. 24.

<sup>15</sup> Aliás, neste aspecto, talvez convenha lembrar que foi precisamente na década de 30 do século XX, que surgiram as chamadas “férias pagas” para uma boa parte dos trabalhadores por conta de outrem. Foram estas que entretanto passaram a oferecer a um leque cada vez mais variado de pessoas os meios económicos considerados absolutamente necessários para que estas pudessem então viajar, e usufruir do tempo de lazer tão necessário para criar o tal «quotidiano de excepção» de que falavam anteriormente Lefèbvre, e Balandier.

de retrocesso em relação a muitos desses direitos dolorosamente conquistados desde os anos 30 do século XX, nomeadamente, no que diz respeito, por exemplo, às tais “férias pagas” (o que simboliza bem alguns dos enormes paradoxos da nossa actual estrutura democrática). Esta é, aliás, uma discussão que continua em cima da mesa, não só aqui em Portugal, mas também um pouco por toda a Europa. Ou estaremos nós simplesmente condenados a trabalhar cada vez mais para alimentar a gula devoradora do estado? Enfim, este é um debate que não interessa desde já alimentar sob pena de nos desviarmos do tema central desta nossa reflexão. No entanto, permitam-me que saliente apenas uma breve passagem do livro *O Direito à Preguiça* (1977) de Paul Lafargue, onde o autor depois de reflectir sobre *O Roubo dos Bens da Nação* (que tema mais actual) acabaria por terminar as suas considerações com um breve pedido de ajuda feito, não à *Troika*, mas directamente à preguiça («mãe de todas as artes») ao dizer que «tal como Cristo, dolente personificação da escravatura antiga, também os homens, as mulheres e as crianças do Povo sofrem penosamente desde há muitos séculos o duro calvário da dor; o trabalho forçado parte-lhes os ossos, mortifica-lhes a carne, arrasa-lhes os nervos; desde há muitos séculos a fome contorce-lhes as entranhas e alucina-lhes a alma! Por isso, ó preguiça, tem piedade da nossa longa miséria. Ó preguiça, mãe de todas as artes e nobres virtudes, transforma-te no bálsamo das mais antigas e inquietantes angústias humanas»<sup>16</sup>.

De facto, só quando nos conseguirmos libertar dos penosos efeitos provocados por essa velha dialéctica totalitária do «senhor e do escravo» (Hegel), e encontrarmos formas mais justas, criativas, sustentáveis e libertárias de rentabilizar todo o potencial humano é que estaremos finalmente preparados para saborear o prazer de praticar a liberdade do tão desejado espaço da viagem, sobre o qual assenta, aliás, uma boa parte da «experiência da liberdade» (Nancy, 1988) criativa dos humanos, no contexto alargado do processo de conquista da sua própria mobilidade ao longo da inquietante história da humanidade. Por isso, o que é novo, em todo este processo de construção de uma outra narrativa libertária do humano, não é só o facto de nos encontrarmos agora perante a possibilidade de podermos usufruir voluntariamente da experiência da liberdade proporcionada por este paradigma da mobilidade hedonista (paradigma hedonista da viagem), mas também, e acima de tudo, o facto de nos encontrarmos perante a democratização generalizada desse velho modelo económico, social, cultural e

---

<sup>16</sup> Lafargue, Paul (1977) - *O Direito à Preguiça*, Lisboa, Teorema (2011), p.5

humano, que entretanto passaria a estar na base dos processos de dinamização da maioria dos dispositivos das actuais plataformas digitais, sobre as quais se processam algumas das viagens mais interessantes e interactivas do chamado “nosso tempo” (era da globalização), e isso parece fazer toda a grande diferença, ou seja, e isso parece bastar para sairmos da nossa própria zona de conforto, e entrarmos em contacto com um território verdadeiramente rizomático, trajectivo e navegável, como é o território da experiência da viagem nomádica e interactiva da cultura e da vida contemporânea em geral. Ora, neste aspecto, Thomas Cook (considerado o pai do turismo moderno), oferece-nos precisamente um excelente exemplo de construção de um território amplamente navegável, pelo menos do ponto de vista da massificação dessa tal estratégia de globalização do paradigma hedonista da viagem, neste caso, ao promover precisamente aquela que foi considerada a primeira grande viagem organizada com fins essencialmente turísticos/culturais (à escala global)<sup>17</sup>, isto em 1840, tendo assim em vista a necessidade de implementar e de agilizar alguns dos processos, das técnicas e

---

<sup>17</sup> É óbvio que não poderíamos continuar a falar desta primeira grande viagem de Thomas Cook, e das suas estratégias criativas desenvolvidas no sentido de promover a massificação de alguns dos principais mecanismos facilitadores de acesso a uma determinada experiência social, cultural e humana, sem fazer uma referência, mesmo que breve, aos descobrimentos portugueses, já que os descobrimentos representam esse extraordinário momento de exploração marítima realizada pelos portugueses entre 1415 e 1543, pelos mais variados cantos do mundo, nem que seja, neste caso concreto, tão somente para salientar o papel que esses navegadores, exploradores, viajantes desempenharam no sentido de descobrir e de cartografar algumas daquelas que viriam a ficar conhecidas como as primeiras rotas de partida e de chegada daqueles que foram considerados os grandes exploradores dessa primeira grande viagem de circum-navegação à volta da terra, e da qual terá resultado, agora sim, a primeira grande etapa da globalização moderna, desde então considerada deveras essencial não só para alimentar o imaginário e a experiência de qualquer grande viajante (como Thomas Cook, por exemplo), mas também para alargar os horizontes económicos, sociais, culturais e humanos daquela que seria percebida precisamente como uma das primeiras grandes rotas do futuro da globalização, e não só do futuro do turismo global. Neste sentido, basta pensarmos, por exemplo, em Gil Eanes (navegador português) que terá iniciado a época dos Descobrimentos, em João Gonçalves Zarco (descobridor da Ilha da madeira), em Bartolomeu Dias, e Pedro Álvares Cabral (responsáveis pela famosa viagem de descoberta do Brasil, em 1500), em Vasco da Gama, que se terá celebrizado precisamente por ter comandado a primeira grande viagem marítima para a Índia em 1498, em Fernão de Magalhães (primeira grande viagem de circum-navegação à volta do globo terrestre). Isto sem nos esquecermos, naturalmente, quer desse grande aventureiro e explorador chamado Fernão Mendes Pinto, que escreveu a famosa *Peregrinação* (um dos livros de viagens mais conhecidos da literatura portuguesa), quer do grande Camões que nos legou a célebre epopeia de *Os Lusíadas*, considerada, essa sim, a grande epopeia portuguesa por excelência, ou ainda, por exemplo, o caso da famosa *Volta ao Mundo* (1940-1944), da autoria de Ferreira de Castro. Seguindo esta última linha de pensamento poderíamos ainda referir uma miríade de livros consagrados à narrativa de viagens, no entanto, por uma questão de mera gestão de títulos, ficaremos apenas pelos livros e pelas crónicas de viagens realizadas à volta do mundo, por Gonçalo Cadilhe (editadas semanalmente no Expresso), e depois publicadas em livro com o título *Planisfério Pessoal* (2005), e ainda por essa viagem imaginária que é o livro *Uma Viagem à Índia* (2010, Caminho), de Gonçalo M. Tavares, ou seja, essa epopeia contemporânea que dialoga intimamente com a estrutura narrativa dos próprios *Lusíadas*. Para aprofundar algumas das referências agora aqui apresentadas, vejam-se por exemplo, alguns dos *sites* por onde nós navegámos para recolher algumas destas informações (quais navegadores digitais); [http://pt.wikipedia.org/wiki/Descobrimentos\\_portugueses](http://pt.wikipedia.org/wiki/Descobrimentos_portugueses); <http://descobrimentos.no.sapo.pt/historia.htm>.

das estratégias criativas e culturais tendentes a facilitar o acesso “rápido, fácil e barato”, a este novo paradigma libertário da massificação hedonista da viagem (considerada aqui na sua verdadeira condição de plataforma facilitadora de acesso a um novo imaginário social, cultural e humano). A partir daqui, o que aconteceu é que passaríamos então a assistir ao desenvolvimento e à consolidação acelerada desta nova área de negócios, e à sua respectiva segmentação de mercado, passando estes depois a oferecer-nos alguns dos mais variados e sofisticados pacotes culturais, cada um com as suas respectivas especificidades e ofertas destinadas a promover o lazer, a aventura, a saúde, o desporto, a arte, a cultura, a investigação, os negócios, o sexo ou a religião, ou seja, um fenómeno que estaria na origem de novas tipologias da viagem, tão diversas e aliciantes, como por exemplo; viagens de aventura, viagens desportivas, viagens culturais, viagens religiosas, viagens científicas, viagens ambientais, viagens de negócios, mas também viagens digitais, viagens virtuais, ou ainda viagens espaciais destinadas a turistas (tais como aquelas que estão a ser programadas, por exemplo, pela empresa norte-americana *Space Adventures* para que alguns turistas milionários possam de facto vir a passear em torno da órbita da lua).

É óbvio que esta extraordinária segmentação de mercado e de oferta turística acabariam gradualmente por nos vir a oferecer uma vasta gama de opções tendencialmente vocacionadas para corresponder a uma grande diversidade de gostos e de preferências económicas, sociais, culturais, estéticas e ambientais. Por isso, se é verdade que passámos a ter uma oferta turística destinada a promover viagens para “todos os gostos e bolsas”, também não é menos verdade que a metáfora (esse extraordinário meio de transporte), e a experiência da viagem continuariam ainda assim a encerrar uma série de motivações, expectativas e desejos que se encontravam muito para lá do mero acesso a esse tal pacote de viagens turísticas, embora estas continuassem, durante muito tempo, a simbolizar o modelo social e cultural dominante das chamadas sociedades modernas e pós-modernas, se bem que na sua essência, a metáfora e a experiência da viagem nunca se tivessem deixado esgotar ou aprisionar totalmente, nem coisa que se pareça, apenas pelo fenómeno demasiado restrito do turismo (tal como nós começámos logo por salientar no início desta reflexão). Na prática, isto significa que a metáfora e a experiência da viagem continuariam ainda assim a encerrar uma série de motivações, e de expectativas que continuam ainda hoje a corresponder a esse velho desejo existencial do humano de querer continuar a libertar-se de todos os limites anteriormente impostos pela rigidez das fronteiras demasiado



estáticas e inflexíveis do espaço generalizado da fisicalidade da matéria (daí as tais viagens de [turismo espacial](#), por exemplo, que estão a ser programadas pela tal empresa norte-americana acima enunciada). Dito de outra forma, nós diríamos que a metáfora e a experiência da viagem (*lato sensu*) nunca terão feito outra coisa senão estar intimamente associadas ao imaginário e à descoberta de tudo aquilo que passa, que anda, que corre, que flui, que desloca, que escapa, que abre, que tece, que transporta, que desliza, que foge e que vive longe das amarras ou das prisões de qualquer género de imobilismo, ou seja, sempre estiveram ligadas ao imaginário daquilo que é capaz de lutar a favor da conquista de uma certa liberdade em relação à nossa anterior condição de servidão e até de escravatura face à rigidez e à dureza da velha natureza, contra a qual, aliás, «o homem desde sempre terá proclamado uma espécie de grito primordial de liberdade, na tentativa de se soltar definitivamente das tais amarras que o prendiam àquilo que ele considerava ser o seu próprio destino - inelutável» (Spengler, 1931: 67-67).

No fundo, foi esta espécie de apelo ou de grito primordial vindo dos confins da memória cósmica do tempo e do espaço de uma qualquer geografia poética do mundo (original), ou melhor, foi este simples apelo de libertação simbólica do humano (feito sob o signo de Ulisses) que nos transportou desde o início desta reflexão para o contexto libertário do século XIX, nomeadamente, pela importância que a revolução e a modernização dos transportes e das telecomunicações viriam a desempenhar no âmbito alargado do tal fenómeno da democratização generalizada das viagens organizadas com fins essencialmente culturais (de lazer), embora em relação a esta matéria, convenha não esquecer, ou pelo menos relembrar, a importância dalguns antecedentes históricos relativamente estabilizados, como foram, por exemplo, aqueles que provêm do contributo fundamental dado pela própria Grécia e Roma antigas (berço da civilização ocidental), onde já se atribuíam, aliás, grande importância ao lazer, ao ócio, à saúde, ao desporto e ao prazer das deslocações frequentes<sup>18</sup>, quer por razões de aprendizagem, quer por razões de convívio, ou de pura diversão (lazer). Ou seja, uma série de traços culturais que terão estado também na origem das viagens entretanto promovidas pelos aristocratas ingleses dos séculos XVI, e XVII, que incitavam precisamente os seus filhos a realizar uma grande viagem de estudo ou de aprendizagem com a principal

---

<sup>18</sup> No caso da Grécia antiga, essas grandes deslocações eram realizadas essencialmente com a finalidade de assistir às chamadas olimpíadas que ocorriam de quatro em quatro anos na cidade de Olímpia (e que simbolizam a velha matriz dos actuais jogos olímpicos), e no caso, do Império Romano, essas deslocações eram realizadas essencialmente com o objectivo de frequentar as águas termais (termas), e os grandes espectáculos de teatro.

finalidade de complementar a sua formação e adquirir um certo número de experiências sociais e culturais diferentes daquelas que eram habitualmente proporcionadas no seu próprio país de origem, fazendo assim jus às palavras de um velho adágio popular que diz precisamente que «as viagens tendem a formar a juventude». Essas seriam, porventura, viagens culturais de longa duração (entre 3 a 5 anos), e que passavam tendencialmente por diferentes destinos europeus. Há quem sugira que terá sido precisamente a partir destas viagens que terão surgido as primeiras noções de turismo e de turista<sup>19</sup>. Por isso, chegados aqui, nós gostaríamos de salientar que esta breve reflexão desenvolvida em torno da problemática da viagem enquanto linha facilitadora de acesso a um conjunto variado de experiências e de imaginários, tanto poderá servir para nos interrogar sobre algumas das principais dinâmicas do presente (profundamente ligado à noção de espaço, de movimento, de mobilidade, e de nomadismo), como para nos introduzir ao pensamento de Musil, que terá dito a certa altura da sua vida, que vivia num tempo em que toda a gente se sentia demasiado autorizada para pensar, falar e agir como verdadeiros “economistas”, nada mais lhe restando, por isso mesmo, a ele, senão tentar falar como artista, ou então como um verdadeiro idealista. Digo isto, sem

---

<sup>19</sup> Apesar de não pretendermos fazer aqui uma reflexão demasiado elaborada sobre a História do Turismo, nem sequer sobre a Sociologia da Viagem, mesmo assim, convém salientar que o conceito de turismo, tal como nós ainda hoje o concebemos, parece ter derivado da «tipologia do forasteiro» entretanto construída por Leopold Von Wiese (sociólogo alemão) que a terá concebido a partir de trabalhos desenvolvidos anteriormente por Simmel em torno da figura do estrangeiro (turista), e que poderá muito bem ter sido construída a partir dessas tais viagens entretanto promovidas pelos aristocratas ingleses dos séculos XVI, e XVII. Se assim foi, não o sabemos muito bem. O que nós sabemos, ou julgamos saber, pelo menos a julgar pelo que diz alguma literatura da época que antecedeu o tal fenómeno da democratização da viagem é que a expressão francesa *Grand Tour* terá sido usada, pela primeira vez, na literatura inglesa, a partir da segunda metade do século XVII, tal como refere Chaney, em *The Grand Tour and The Great Rebellion* (p. 11), quando escreve a propósito do livro de Richard Lassels – *The Voyage of Italy*, publicado em 1760, onde constará essa tal referência, salientando assim, para todos os efeitos, que este autor terá sido o primeiro a usar a tal expressão *Grand Tour*, de onde derivam, aliás, duas outras palavras fundamentais, neste caso, a saber; turista e turismo. Quanto a estas duas últimas palavras, convém acentuar que «a palavra turista propriamente dita entra na língua francesa em 1816, enquanto que a palavra turismo só o vai fazer em 1841. Além disso, também se localizou a palavra «tourist» em inglês» (com origem na palavra *tour*) por volta de 1810», tal como refere Jean Didier, em *L'Idiot du Voyage* (p. 28, e 29). Por sua vez, em Portugal, encontramos a palavra «touriste», no dicionário de Domingos de Azevedo (edição de 1887), e no de Cândido Figueiredo (edição de 1899). Neste sentido, Eça de Queirós, numa carta escrita em 1890, dirigida à sua mulher, diz-nos: «Deus queira que tenhas cumprido o teu plano de vos moverdes, passeardes, ver as vistas, fazer os monumentos, e serdes umas boas e provincianas touristes». Campos Matos, A. *Emília de Castro* (Correspondência), Lello Editores (2006), p.209. No fundo, o que se verifica é que o uso da palavra turista e turismo, quer em francês, quer em inglês, mais coisa menos coisa, parece coincidir com o tal processo de democratização da viagem organizada com fins essencialmente turísticos/culturais (1840). Algumas destas passagens são profundamente devedoras de um longo estudo realizado por Sérgio Palma Brito, em *Notas sobre a Evolução do Viajar e a Formação do Turismo* (Vol.1 e 2), Lisboa, Medialivros (2003), pp. 9-18. Para quem pretender aprofundar os seus conhecimentos sobre o processo de formação e evolução do viajar e do turismo em Portugal, vejam-se, por exemplo, quer os livros de Sérgio Palma Brito acima enunciados, quer o livro de José Figueiredo Santos e Eduardo Esperança – *Turismo Residencial (Modos de estar noutra lugar)*, Lisboa, Colibri (2011).

qualquer pretensão que não seja tão somente a de lembrar uma ideia defendida pelo Professor Moisés Lemos Martins, no texto de apresentação do 7º Congresso das Ciências da Comunicação, recentemente realizado na Universidade do Porto (2011), dedicado aos *Meios Digitais, às Indústrias Criativas, e aos desafios da Globalização*, e que recupero aqui, não só para poder continuar a reflectir sobre esta questão altamente problemática da viagem, mas também para poder alargar o leque das suas inúmeras possibilidades imaginárias. Isto porque quando se fala da experiência da viagem (lato *sensu*), o mais provável é que sejamos imediatamente levados a pensar em hotéis, em restaurantes, em campos de férias, em dinheiro, em negócios, em mercado, em finanças pessoais (e com alguma razão, certamente), ou seja, o mais certo, é que sejamos logo levados a pensar, a sentir e a agir como “verdadeiros comerciantes”, quando na realidade, poderíamos e deveríamos pensar, também, como poetas, como artistas, e acima de tudo, como idealistas, tal como pretendia Musil.

É evidente que para isso acontecer, precisamos de deslocar o tema da viagem para uma outra dimensão que não seja tão somente a dimensão do mercado, ou seja, precisamos de «estar à altura do desespero e da agonia ocidental», tal como refere Eduardo Lourenço, logo no início do prefácio do livro *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares<sup>20</sup>, o que nos coloca imediatamente em confronto com alguns dos velhos problemas da cultura ocidental, «não para descobrirmos uma mítica porta de saída, mais ilusória ainda do que as já conhecidas, mas para encararmos a sério o seu paradoxal enigma», tal como escreve, uma vez mais, Eduardo Lourenço, no prefácio de *Uma Viagem à Índia*<sup>21</sup>, isto porque, no fundo, «todas as viagens são sempre um regresso ao passado de onde nunca teremos saído - completamente» (Lourenço, 2010: 15). Por isso, se é verdade que quando falamos da noção de viagem, tanto podemos estar a falar de uma concepção puramente instrumental desse conceito, que nos poderá remeter imediatamente para o tal território dos transportes, dos hotéis, dos restaurantes, das casas de férias, dos campos de golfe, dos desportos aquáticos, das praias paradisíacas, das ilhas desertas, dos lugares longínquos, e dos mais deliciosos convívios gastronómicos, também não é menos verdade, que podemos estar a falar de uma concepção muito mais imaginária e poética desse conceito, que nos poderá remeter, de igual forma, para o território metafórico das viagens errantes, nomádicas, exploratórias,

---

<sup>20</sup> Lourenço, Eduardo, in «prefácio» de *Uma Viagem à Índia. Melancolia Contemporânea (um itinerário)*, de Gonçalo M. Tavares, Lisboa, Editorial Caminho (2010), p.13.

<sup>21</sup> Lourenço, Eduardo, *Ibidem*, Lisboa, Editorial Caminho (2010), p. 14.

ficcionais, e virtuais habitualmente praticadas por todos aqueles viajantes, andarilhos, caminhanes, sonhadores e exploradores ambulantes das mais variadas narrativas, isto porque, na prática, «toda a narrativa é uma narrativa de viagem», tal como dizia Michel de Certeau<sup>22</sup>, ele que foi, seguramente, um dos pensadores que mais se terá dedicado a estudar a enorme pluralidade semântica dos territórios metafóricos e experimentais desta inquietante problemática. Aliás, a noção de viagem é de tal forma plural, plástica, sedutora e interactiva que tanto nos permite desenhar uma linha facilitadora de acesso aos mais variados contextos e dimensões do real, bem patentes, por exemplo, na ideia da deslocação voluntária de pessoas, bens e serviços para os mais variados recantos do mundo (conforme já salientámos anteriormente), como também nos permite desenhar uma linha facilitadora de acesso aos mais interessantes territórios da navegação virtual (*ciberviagem*), neste caso, graças ao uso criativo das mais variadas tecnologias digitais que, para todos os efeitos, parecem possuir essa rara virtude de nos disponibilizar algumas das mais recentes e potentes ferramentas e interfaces de acesso ao real e ao virtual, à ficção e à vida, transformando-nos assim numa espécie de turistas sentados à frente do computador, prontos a mergulhar (imersão), e a navegar desenfreadamente pelas mais variadas artérias do ciberespaço, neste caso, como uma espécie de nómadas errantes (*ciberflâneurs*).

Portanto, daqui se depreende, uma vez mais claramente, que a temática da viagem, quer do ponto de vista metafórico, quer do ponto de vista experimental, parece de facto possuir essa rara virtude de comportar uma série de linhas ou de vias mais ou menos facilitadoras de acesso a tudo aquilo que nos rodeia, conferindo-nos assim a possibilidade de podermos escolher (livremente) a que dimensões do real ou do virtual, da ficção ou da vida é que queremos de facto aceder, ou seja, facultando-nos assim o acesso a uma série de possibilidades que acabam por nos transformar em seres mais ou menos nómadas, ou mais ou menos sedentários. Isto porque com o tempo, o mais provável é que cada um de nós se vá efectivamente descobrindo como mais ou menos nómada, ou como mais ou menos sedentário, como mais ou menos amador de fluxos, de deslocações, de transportes, de estradas inacabadas, de estações de serviço, de aeroportos, de telecomunicações e de aplicações interactivas (quase como se quiséssemos fazer apenas a apologia de tudo aquilo que é móvel, vertiginoso e navegável), ou pelo contrário, como mais ou menos amador de raízes, de tradições, de

---

<sup>22</sup> Certeau, Michel – *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*, Petrópolis, Editora Vozes (2000), p. 200.

blocos de betão armado, de estruturas históricas, de muros intransponíveis e de fronteiras demasiado estáveis (quase como se quiséssemos fazer, neste último caso, apenas a apologia de tudo aquilo que é seguro, imóvel e historicamente rigidificante). Sendo certo também, talvez por isso mesmo, que os primeiros (os nómadas), tendem a gostar muito mais de caminhos, de trilhos, de atalhos, de pontes, de estradas, de percursos, de viadutos, de rios, de transportes e de viagens longas, sinuosas, perigosas e ziguezagueantes (espaços inteiramente navegáveis), e os segundos (os sedentários), muito mais de pilares, de raízes, de troncos, de bancos de jardim, de muros de pedra, tal como de tocas, de cavernas, e de casas demasiado fechadas, sombrias e seguras. É óbvio que estas duas concepções culturais apresentadas aqui de forma demasiado minimalista (nómadas ou sedentários), «não existem apenas em estado puro, sob a forma de arquétipos, mas em componentes indiscerníveis no desenrolar de cada uma das nossas próprias narrativas (individuais ou colectivas)», diria Michel Onfray, num livro escrito precisamente sobre a *Teoria da Viagem* (Onfray, 2000)<sup>23</sup>.

O que nos obriga, naturalmente, a levantar uma série de questões sobre a natureza altamente problemática do movimento versus repouso, não que queiramos alimentar apenas a sua mera oposição semântica, mas tão somente para salientar que este último conceito (repouso) terá sido usado historicamente para sustentar uma série de teses e de programas tendentes a criar, a manter e a justificar a estabilidade rigidificante e horripilante de determinadas visões do mundo (de que os campos de concentração e a ideologia nazi seriam um dos últimos e mais extremos representantes), ou seja, uma série de posições ideológicas que durante séculos e séculos de história mais não fizeram do que controlar, desvalorizar e obstaculizar o pensamento e a acção de todos aqueles que tentaram trabalhar no sentido de promover a liberdade, a plasticidade e a mobilidade da arte, da cultura e da vida em geral. Ora, é precisamente por isso que nós pretendemos dar prioridade, aqui, e nos próximos blocos de reflexão, a essa tal gramática geral do movimento (seja este apresentado sob a forma de viagens, de práticas do espaço, de linhas imaginárias, de gestos criativos, ou de redes interactivas), sempre na tentativa de agirmos em detrimento do conceito e das práticas do imobilismo (sinal de mera estabilidade histórica), ou seja, reforçando assim a ideia de que a plasticidade do primeiro (movimento) é amplamente preferível à simples imobilidade do segundo (repouso), não só pelo facto do primeiro ser completamente anti-sistémico

---

<sup>23</sup> Onfray, Michel – *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, Lisboa, Quetzal (2009), p. 10.

(nomádico, trajectivo, libertário e criativo), mas também por corresponder a uma necessidade ontológica de libertação do humano em relação às tais amarras, limitações e inúmeras servidões construídas historicamente para controlar e obstaculizar os passos e os gestos criativos de todos aqueles que lutaram contra todas as formas de opressão, e a favor da construção da liberdade de uma qualquer geografia poética do mundo. Mas sejamos claros em relação a este ponto, ou seja, nós defendemos esta tese a favor do movimento, não que a metáfora e a experiência do repouso não possam ser igualmente interessantes e legítimas em determinados contextos. É óbvio que podem, desde que devidamente enquadradas, tal como acontece quando falamos, por exemplo, das condições que nos levam a regressar ao domicílio (ancoradouro arquitectónico) depois de meses, semanas, dias ou horas de intensa actividade, ou tão somente, depois de calcorreamos quilómetros e quilómetros de estrada. Sendo certo também, nestes casos, que o regresso ao domicílio funcionará, certamente, não como uma espécie de obstáculo que nos possa querer impedir de fazer o que quer que seja, mas muito mais, como uma espécie de bênção reconfortante que nos ajudará a recobrar forças para que mais tarde possamos efectivamente prosseguir a nossa viagem a favor da tal reinvenção poética do mundo.

Aliás, nestas situações, todos nós sabemos muito bem, até por experiência própria, que é quase sempre a melhor das experiências, que os grandes viajantes tendem quase sempre a regressar ao seu anterior porto de abrigo, considerado aqui, talvez por isso mesmo, como uma espécie de local de repouso (casa, habitação, tenda, cabana, toca, ninho, concha, caverna), não só para poderem recuperar as forças entretanto perdidas, e reencontrar o tal abrigo de onde terão partido (onde se depositam agora as recordações, os diários, os mapas, as fotografias, os postais, os novos endereços, e o próprio cansaço do corpo), mas também para poderem evitar a embriaguez de um qualquer rodopio permanente à volta do mundo, fazendo assim plena justiça a um velho princípio da viagem que nos diz justamente o seguinte: «ir-estar e voltar, simplesmente para podermos sentir novamente o desejo de partir, ou de eleger um novo destino»<sup>24</sup>. Ora, na prática, isto significa que tanto a metáfora como a experiência da viagem

---

<sup>24</sup> Seguindo esta mesma ordem de ideias, Michel Onfray diria que «basta que nos sintamos nómadas uma vez na vida, para sabermos que voltaremos a partir de novo, sempre cientes de que a última viagem jamais será considerada a derradeira viagem (porque muitas outras viagens se seguirão, certamente), a menos que a morte nos surpreenda pelo caminho (sendo certo, nestes casos, que não voltaremos a partir de novo)», diria o autor para nos inquietar ainda mais um bocadinho. Onfray, Michel – *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, Lisboa, Quetzal (2009), p. 121.

(entendidas aqui como sinónimos de dinamismo, movimento e interacção) tem essa rara capacidade de nos fazer traçar precisamente uma linha facilitadora de acesso em relação a tudo aquilo que seja poético, atractivo, móvel, plural e colaborativo (uma linha facilitadora de acesso à arte, à cultura e à vida contemporânea em geral), ou seja, uma linha tão urgente e necessária como o próprio ar que respiramos diariamente enquanto nos deslocamos, por exemplo, pelas ruas estreitas de uma qualquer grande cidade do mundo. No fundo, o que nós pretendemos acentuar aqui, uma vez mais de forma clara e decisiva, é aquilo que muitos de nós já tínhamos verdadeiramente intuído, ou seja, a “única certeza que ainda nos parece válida”, embora pouco segura, é a de que estaremos sempre em trânsito ou em permanente movimento, e outras tantas vezes simplesmente à deriva ou em fuga, embora não saibamos muito bem em direcção a quê. De facto, às vezes, precisamos mesmo de correr o risco de não saber exactamente para onde é que vamos, isto é, precisamos literalmente de correr o risco de nos perder, pois, tal como dizia Derrida «a verdade é que talvez não haja movimento, ou talvez não haja mesmo viagem digna desse nome senão ali, onde em todos os sentidos da palavra, nos perdemos, ou ainda nos deixamos perder»<sup>25</sup>. Ou seja, ali onde arriscamos tudo aquilo que temos, mas também tudo aquilo que não possuímos, nem que seja tão somente para podermos perceber até onde é que realmente podemos ir, sem que isso signifique o fim do que quer que seja, mas apenas o princípio de um longo caminho que poderá começar a ser trilhado precisamente a partir daqui, ou daí, ou dali, ou dacolá. Pois, tal como diria o poeta espanhol António Machado, a verdade é que «não há caminhos, mas apenas sulcos por onde caminhar. O caminho, esse, faz-se apenas caminhando pelos trilhos que jamais se voltarão a pisar». Assim sendo, nada melhor do que continuarmos a trabalhar no sentido de trilhar alguns desses caminhos possíveis, quanto mais não seja, para tentarmos perceber a sua verdadeira condição de metáfora e o carácter de mudança do lugar (espaço) que ocupamos ou ainda pensamos ocupar no mundo contemporâneo.

---

<sup>25</sup> Derrida, J. – *La contre-allée* (p.58), Citação de Calle-Gruber, Mireille; Mallet, Marie-Louise, in *Travessias da Escrita*. Leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida, Viseu, Palimage Editores (2003), p. 63.

### 3.1.2. Da centralidade do espaço às vertigens do movimento

«Outrora, quando a terra era sólida, eu dançava, e tinha confiança. Agora, como seria isso possível? Todos nós sabemos muito bem que basta deslocar um grão de areia para que a terra se comece imediatamente a desfazer».  
(Henri Michaux)

«O movimento é como um caminho que se traça no espaço»  
(Victor Burgin)

Uma grande parte da produção cultural do século XIX terá sido amplamente desenvolvida em torno das questões do tempo (a sucessão etápica da inquietante história do mundo), enquanto que o século XX, por sua vez, seria totalmente dominado pelas mais variadas problemáticas do espaço (económico, político, social, cultural, geográfico, urbanístico, artístico, tecnológico) que, no seu conjunto, nos haveriam de conduzir a uma série de transformações que viriam a fazer com que as questões da temporalidade humana (passado-presente-futuro) passassem a ser completamente deslocadas para os mais variados territórios do espaço contemporâneo. Para reforçar a enorme centralidade desta questão, basta pensarmos, por exemplo, nas palavras escritas por Foucault, logo no início do texto *Des espaces autres* (1984), onde o autor se refere precisamente a essa «grande obsessão do século XIX, que foi, como todos nós sabemos, a História», para entretanto continuar a escrever, logo de seguida, que «a época actual (referindo-se, neste caso, ao século XX) seria, acima de tudo, a época do espaço»<sup>1</sup>. Assim sendo, e até para podermos compreender um pouco melhor algumas das principais operações sistematicamente atribuídas às questões altamente problemáticas do espaço (principalmente, a partir do início do século XX), nada melhor do que nos deixarmos conduzir pelas pertinentes palavras de Foucault, e em particular, por aquelas que ele usa para acentuar a ideia de que é necessário perceber que «o espaço que hoje

---

<sup>1</sup> Foucault, Michel - «Des espaces autres», in *Dits et Écrits: 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard (1994), p.752.



aparece no horizonte das nossas preocupações e interesses, das nossas teorias, dos nossos sistemas, não é uma inovação, ou seja, o próprio espaço, na experiência ocidental, tem uma história e não é possível desconhecer esse cruzamento fatal do tempo com o espaço. Poderia dizer-se, agora, para retrair de forma muito grosseira esta história do espaço, que este era na Idade Média um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (no que toca à vida real dos humanos)»<sup>2</sup>. Para depois continuar a escrever, um pouco mais à frente, que «toda esta hierarquia, toda esta oposição, todo este cruzamento de lugares constituía aquilo a que, *grosso modo*, de poderia chamar o espaço medieval, e que era, afinal de contas, um espaço de localização. Entretanto, esse espaço de localização abrir-se-ia com Galileu, porque o verdadeiro escândalo da obra de Galileu não é tanto o de ter descoberto (ou redescoberto) que a Terra girava antes em torno do Sol, mas sim o de ter constituído um espaço infinito e infinitamente aberto»<sup>3</sup>.

Ora, a partir daqui, nada melhor do que tentarmos aprofundar os nossos próprios conhecimentos sobre alguns dos principais argumentos que terão estado precisamente na origem do fio condutor da maioria destas questões altamente problemáticas do espaço e das suas práticas de abertura em relação ao mundo que nos rodeia. No entanto, para que tal aconteça, talvez seja necessário fazermos um breve recuo até ao século XVII, a fim de podermos acompanhar alguns dos passos dados por Galileu, Descartes e Leibniz, pois, só assim é que perceberemos como é que a velha questão do chamado «receptáculo eterno» (Platão), ou do «espaço absoluto» (Newton), considerado aqui enquanto entidade puramente abstrata ou baseada nos princípios da fundamentação geométrica e matemática do universo, proposta inicialmente pelos Gregos<sup>4</sup>, e depois

---

<sup>2</sup> Foucault, Michel - *Ibidem*, Paris, Gallimard (1994), pp. 752-753.

<sup>3</sup> Foucault, Michel - *Ibidem*, Paris, Gallimard (1994), p. 753.

<sup>4</sup> Platão, num dos seus últimos diálogos, neste caso, a saber, o *Timeu* (data provável, século IV a.c) aborda precisamente, entre muitos outros aspectos, a questão da fundamentação geométrica e matemática do universo, neste caso, a partir do conceito de *Khóra*, que embora de difícil definição, parece ter sido sistematicamente entendido como «espaço», «local», «lugar» ou, pelo menos, como uma espécie de «suporte ou de receptáculo de alguma coisa» (texto de introdução do *Timeu*, p. 43), pois, tal como refere Platão, a verdade é que de acordo com a antiga visão mítica do universo «todos os elementos estavam privados de proporção e de medida» (*Timeu*, 53b), mas agora «esses elementos (homens, animais, deuses e plantas) começariam finalmente a ser configurados através de formas e de números» (*Timeu*, 53b), ou seja, começariam a ser configurados através do potencial da geometria e da matemática que passavam assim a conferir determinados níveis de estabilidade e de organização que viriam a facilitar o processo de «entendimento do mundo e de todas as coisas que nele habitam», pois, é disto que trata precisamente este famoso diálogo de Platão (o *Timeu*). Platão – *Timeu/Crítias* (tradução do Grego, por Rodolfo Lopes), Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH), Coleção Autores Gre-

amplamente retomada por Newton<sup>5</sup>, no século XVII, viria a estar no centro dalguns dos mais acesos debates desenvolvidos por intermédio daqueles que foram considerados os espíritos mais influentes e iluminados da época. Porque a verdade é que essa velha concepção histórica do «espaço e do tempo absolutos»<sup>6</sup>, não só haveria de permanecer no centro dalguns dos mais acesos debates da época, como também haveria de continuar a vigorar ou, pelo menos, a ser largamente aceite até ao século XIX (como verdadeiro modelo de funcionamento dalgumas das principais forças que regiam o universo), embora a partir dessa altura a maioria dos seus princípios também tivessem começado a ser fortemente contestados pelos avanços da nova perspectiva relativista.

Aliás, foi precisamente a partir desta nova perspectiva que Poincaré terá tido a ousadia intelectual de começar a desenhar os primeiros argumentos daquela que viria a ser considerada uma das maiores descobertas da ciência moderna, ao propor no seu tratado *La Science et L'hypothèse* (1902), seis capítulos sobre a problemática do tempo, do espaço e do movimento, apresentando assim, para todos os efeitos, alguns dos principais argumentos sobre a fundamentação teórica<sup>7</sup> daquela em que se viria a tornar, poucos anos depois, a famosa teoria da relatividade (restrita e geral) entretanto formulada por Einstein, em 1905 e 1916, respectivamente, e que serviu para destronar essa velha concepção histórica do «espaço e do tempo absolutos», que deixaria assim de possuir o tal referencial privilegiado de estabilização e organização do estado absoluto da matéria dos corpos no espaço em detrimento da célebre dinâmica do «espaço-

---

gos e Latinos (2011), pp. 139-140 (53b, e 53c). Ainda sobre a concepção grega do espaço enquanto entidade puramente abstrata (matemática, geométrica) Jean-Pierre Vernant, diz-nos, em *Mito e Pensamento na Grécia Antiga* (1973) que foi precisamente na Grécia que «assistimos ao nascimento de um novo espaço, que não é já um espaço mítico com as suas raízes ou a sua vasilha (tal como defendiam as antigas cosmogonias gregas arcaicas), mas sim um espaço de tipo geométrico. Trata-se, em princípio, de um espaço definido essencialmente por critérios de distância e de posição, ou seja, um espaço que permite fundar a estabilidade da Terra com base na sua própria definição geométrica, e nas relações que esta manteria com a própria noção de circunferência». Vernant, Jean-Pierre – *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua* (a partir da versão corrigida de *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, F. Maspero, 1965), Barcelona, Ariel (1973), p. 187.

<sup>5</sup> Neste aspecto, convém apenas salientar que Newton formulou aquela que ficaria amplamente conhecida como a teoria do «espaço absoluto», neste caso, «o espaço absoluto, tomado na sua natureza, sem qualquer relação com algo de externo, ou seja, algo que permaneceria sempre idêntico e imóvel». Newton, Isaac (1687) - *Princípios Matemáticos de la Filosofia Natural*, Madrid, Tecnos (1987), p. 33.

<sup>6</sup> Tema desenvolvido no livro de Jean-Paul Auffray – *L'Espace-Temps*, Paris, Flammarion (1998), p. 22.

<sup>7</sup> Sobre a importância destes argumentos, sugerimos a leitura dos primeiros quatro parágrafos do capítulo VI do livro de Poincaré - *La Science et l'Hypothèse* (1902), onde se apresentam precisamente alguns dos principais fundamentos que haveriam de sustentar o esqueleto da futura teoria da relatividade, entretanto formulada por Einstein. Para uma análise aprofundada de cada um destes argumentos, ver o livro de Poincaré - *La Science et l'Hypothèse: essai de philosophie des sciences* (1902), La Bohème, coll. «Les Sillons littéraires» (1992). Ainda sobre os argumentos defendidos por Poincaré, e da sua importância para o posterior desenvolvimento da teoria da relatividade, ver também o primeiro capítulo do livro de Jean-Paul Auffray – *L'Espace-Temps*, Paris, Flammarion, Collection DOMINOS (1998), pp. 30-56.

tempo», tão aclamada na era moderna e contemporânea como verdadeiro símbolo do movimento da extraordinária relatividade geral do mundo (mundo infinitamente grande e infinitamente pequeno). Sobre a importância destes últimos argumentos, Poincaré, no tratado acima enunciado, diz-nos que é justamente «por causa da relatividade do espaço e do tempo, que o estado dos corpos e as suas dinâmicas mútuas (...), não dependem de qualquer posição absoluta, mas apenas daquilo a que eu poderia chamar, para resumir o meu pensamento, como sendo a lei da relatividade»<sup>8</sup>. Neste sentido, e tal como Poincaré, também Leibniz terá chegado à conclusão de que a velha hipótese segundo a qual o espaço e o tempo seriam entidades absolutas (na linha da velha tradição teológica) «não passava afinal de uma mera ficção completamente impossível de demonstrar»<sup>9</sup>.

Estava assim lançado o primeiro acto fundador do famoso princípio da relatividade a que ficaria associada a tal dinâmica do «espaço-tempo», considerada aqui, por isso mesmo, como uma espécie de plataforma capaz de articular uma série de relações (processuais, críticas, colaborativas, ficcionais) entre os corpos e a plasticidade dos seus respectivos movimentos no espaço ondulatório da matéria de que é feita a generalidade das coisas que nos rodeiam, dando assim forma, função e sentido a uma série de operadores que haveriam de servir justamente para quebrar com os grilhões dessa velha ditadura do «espaço e tempo absolutos» que nos terão impedido de perceber o mundo de várias maneiras diferentes (impedido de aceder a uma verdadeira espacialização da experiência). Uma espacialização que seria agora percebida, não em função dos limites demasiado regidificantes da velha concepção histórica, mas a partir dos movimentos aparentemente ilimitados desta nova dinâmica que passaria assim a cruzar o potencial dos nossos gestos, dos nossos passos e dos nossos actos em direcção a uma verdadeira prática relacional do espaço (concepção plástica do espaço)<sup>10</sup> que haveria de fazer com que este pudesse finalmente ser pensado,

---

<sup>8</sup> Citação de Jean-Paul Auffray, in *L'Espace-Temps*, Paris, Flammarion, Coll. DOMINOS (1998), p. 40. Sobre a concepção relativista do espaço convém ainda salientar que no século XVII Descartes também já tinha defendido no seu tratado sobre os *Princípios da Filosofia* (1644) que «não há nenhum lugar onde alguma coisa do mundo esteja firme, eterna e imóvel, senão na medida em que a paramos no nosso pensamento, opondo-se assim claramente à ideia de um espaço, de um tempo ou de um movimento absolutos», ou seja, opondo-se claramente à ideia clássica de um espaço e de um tempo «por si mesmos eternos e imutavelmente imóveis» (Auffray, 1998: 20).

<sup>9</sup> Jean-Paul Auffray – *Ibidem*, Paris, Flammarion, Collection DOMINOS (1998), p. 22.

<sup>10</sup> Esta concepção plástica do espaço é aquela que permite modelar e ser modelada pelas mais variadas possibilidades do real e do virtual, da ficção e da vida, ou seja, aquela que está intimamente ligada, por exemplo, às práticas artísticas, sejam estas desenvolvidas no âmbito das artes plásticas, da literatura, do cinema, da arquitectura, da música, da dança ou das tecnologias, isto é, toda uma série de domínios do

sentido, experimentado, partilhado, praticado e vivido fora do contexto das velhas cristalizações historicamente construídas, por exemplo, pela metafísica ou pela teologia ocidentais. Entretanto, para ficarmos com uma noção muito mais exacta dalgumas dessas velhas e inadequadas cristalizações históricas, nada melhor do que seguirmos agora, por exemplo, as pertinentes palavras de José Jiménez, escritas num artigo desenvolvido precisamente em torno dalgumas destas questões altamente problemáticas do espaço e do tempo absolutos, ou seja, diz-nos o autor; «se é verdade que na física de Newton o espaço e o tempo são entendidos como magnitudes «absolutas» (do pensamento científico ocidental), também não é menos verdade que no *Laocoonte* (1766) de Lessing (um dos pontos altos da teoria das artes do período clássico)<sup>11</sup>, as noções de espaço e de tempo também são os principais referentes que permitem estabelecer uma diferença semiótica em termos «absolutos» entre as artes plásticas, de um lado, e a literatura e a música, do outro», escreve o autor num ensaio intitulado *Pensar o Espaço* (2005)<sup>12</sup>.

Ou seja, ao colocar em paralelo estas duas leituras possíveis acerca da ciência e da arte, e ao relacioná-las com a concepção clássica do espaço e do tempo absolutos, o autor mais não parece fazer do que reforçar a presença imediata dalguns dos principais indicadores de retrocesso de um processo que haveria de continuar a «fixar com alguma precisão os limiares das diversas linguagens ou géneros artísticos» (Jiménez, 2005: 49) que, por sua vez, haveriam de alimentar toda uma cadeia de acontecimentos intimamente relacionados com a manutenção dessa velha unidade tradicional que tantos estragos terá causado à tão famigerada cultura ocidental. Se bem que essa velha unidade ou estabilidade tradicionais também tivessem começado imediatamente a ser postas em causa, não só por intermédio daqueles que viam na nova dinâmica científica (dinâmica relativista) uma saída possível para o problema do afunilamento da ciência e da cultura em geral, mas também por intermédio da liberdade criativa de uma série de artistas que partilhavam as ideias provenientes das novas vanguardas europeias (dadaísmo, surrealismo, construtivismo, situacionismo, fluxismo, etc), tal como acabaria por nos confirmar, uma vez mais José Jiménez, ainda no artigo acima enunciado, agora quando

---

conhecimento que permitem produzir imagens do e acerca do mundo, sendo certo também, neste aspecto, que parece continuar a não haver nada de mais plástico e modelável do que o próprio território da imagem onde todas estas questões altamente problemáticas do espaço e das suas práticas se continuam a inscrever.

<sup>11</sup> Lessing, Gotthold Ephraim (1766) – *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, Collecção Metrópolis (1990).

<sup>12</sup> Jiménez, José – «Pensar o Espaço», in *Espaços* (Org. José Bragança de Miranda/Eduardo Prado Coelho), RCL, Nº 34 e 35, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2005), p. 49.

refere que «as novas teorias físicas, tais como, por exemplo, a mecânica ondulatória ou a teoria da relatividade, significativamente na mesma época da emergência das novas vanguardas artísticas, haveriam de levar ao questionamento profundo das concepções absolutas do espaço e do tempo, e a diferentes formulações cosmológicas, todas elas agora sustentadas na ideia da tal dinâmica do *espaço-tempo*»<sup>13</sup>, que passaria assim a integrar, a valorizar e a estimular o extraordinário potencial libertário do conceito e da prática do movimento<sup>14</sup>. Concebido aqui, talvez por isso mesmo, não só como aquilo que nos pode ligar à esfera do agir (*praxis*), mas acima de tudo à esfera do fazer (*poiêsis*) algo ou alguma coisa que nos permita continuar a suscitar o aparecimento de uma nova figura ou imagem poética do mundo, ou seja, concebido aqui como um dos principais dispositivos de dinamização de uma série de espaços e de processos (visuais, auditivos, plásticos, sensoriais) que fariam, por exemplo, com que o cinema<sup>15</sup> se viesse a transformar nessa grande máquina relacional que haveria de articular todos estes operadores de transformação e espacialização da vitalidade do mundo contemporâneo, lançando assim por terra todas essas velhas concepções históricas do espaço e do tempo, enquanto entidades absolutas de uma época que seguramente já não é a nossa.

Uma época que seguramente já não é a nossa, isto porque, tal como nos diz Hofmannsthal, numa passagem por nós já citada no capítulo anterior; «o carácter da nossa época é de ambiguidade, movimento e indeterminação. Ou seja, só consegue suster-se sobre aquilo que se prepara para deslizar, estando consciente de que se mantém sempre sobre algo que se movimenta, de modo idêntico àquele em que as gerações precedentes acreditavam na solidez (e na estabilidade das coisas). Vibra, por

---

<sup>13</sup> Jiménez, José – «Pensar o Espaço», in *Espaços* (Org. José Bragança de Miranda/Eduardo Prado Coelho), RCL, Nº 34 e 35, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2005), p. 49.

<sup>14</sup> Embora a questão do movimento tenha sido amplamente estudada por Aristóteles, Galileu, Newton, Poincaré, Einstein, e tantos outros autores, sobre o qual todos eles formularam as mais complexas teorias, convém desde já salientar que não é sobre a complexidade científica destas teorias que nós iremos continuar a desenvolver a nossa reflexão, não só porque nos faltariam as bases teóricas consideradas absolutamente necessárias para que tal pudesse vir a acontecer, mas também porque um estudo dessa natureza deixaria imediatamente de corresponder aos objectivos principais deste capítulo. Interessa-nos, por isso mesmo, a partir daqui, tão somente cartografar alguns dos seus principais sintomas libertários (criativos), ou seja, desenvolver um trabalho de permanente interrogação sobre a sua extraordinária presença no mundo, pois, só assim é que perceberemos um pouco melhor algumas das formas, funções e sentidos que a questão do movimento continua a convocar no quadro da vida contemporânea.

<sup>15</sup> Falámos aqui da questão do cinema, tal como poderíamos ter falado de muitos outros meios (novos meios) de que o computador é com certeza o exemplo mais seguro e completo no que diz respeito à possibilidade de reunir e articular criativamente todos estes operadores de transformação e mobilização da plasticidade da imagem do mundo ou do mundo da imagem. Sobre a pertinência desta última questão e das suas várias modalidades de intervenção no âmbito do real e do virtual, da ficção e da vida não nos iremos alongar muito mais aqui, embora ela mereça toda a nossa atenção, neste caso concreto, tão somente porque tal análise já foi por nós empreendida ao longo das várias secções do capítulo anterior.

isso mesmo, nesta época, uma ligeira vertigem crónica»<sup>16</sup>, que nos incita constantemente a viver numa espécie de rodopio permanente à volta do mundo cada vez mais incerto e movediço. Por isso, se é verdade que o nosso tempo é de «movimento, ambiguidade e indeterminação», também não é menos verdade que tal situação só acontece porque continuamos a viver dentro desse «espaço outro» a que Foucault chamaria tão somente de «espaço infinito e infinitamente aberto» (plástico, extensível e amplamente reconfigurável)<sup>17</sup>, ou seja, um espaço que, para todos os efeitos, nos haveria de facilitar o processo de proximidade e encontro com algumas das mais variadas modalidades do real e do virtual, da ficção e da vida, quase como se vivêssemos mergulhados numa espécie de trânsito permanente entre as mais inusitadas formas do possível. Aliás, movimento, trânsito, deslocalização, vertigem, nomadismo, interacção e globalização são precisamente alguns dos muitos sintomas do chamado nosso tempo.

De qualquer forma, talvez convenha lembrar que as questões altamente aliantes do movimento, da deslocalização e do nomadismo, tão pertinentes hoje em dia, enquanto operadores de transformação do pensamento e das práticas culturais e artísticas, terão sido quase sempre desconsideradas por algumas das principais entidades históricas, sempre em detrimento das questões da localização, da posição, da segurança e da extrema solidez de tudo aquilo que permitisse criar raízes profundas (muros intransponíveis), de tal forma que essas tais entidades históricas jamais deixariam de controlar a maioria dos seus efeitos (criativos), até que um dia esses efeitos começaram finalmente a romper essa antiga película limitativa do espaço (clássico) e a manifestar todo o seu potencial libertário, o que faria naturalmente com que o movimento começasse a ser encarado como um dos principais operadores de transformação e mobilização de toda a experiência humana, dando assim origem a uma série de processos de dinamização e espacialização do mundo. Tal acontecimento, de rompimento da antiga película do espaço e de libertação dos efeitos provenientes da circulação dos corpos à volta do mundo (dinamização da experiência), terá começado, tal como é sabido, com a chamada primeira globalização (descobrimientos), e depois ter-se-á generalizado com a revolução dos transportes e das telecomunicações (teletransporte), para depois prosseguir aceleradamente a sua extraordinária marcha ou cavalgada criativa através do cinema, das vanguardas artísticas e das mais variadas

---

<sup>16</sup> Hofmannsthal, Hugo Von – *Le poète et l'époque presente* (citado a partir de Gérard Dubey, in *Le lien social à l'ère du virtuel*, Paris, PUF (2001)).

<sup>17</sup> Foucault, Michel - *Ibidem*, Paris, Gallimard (1994), p. 753.

invenções tecnológicas, de que o computador seria agora o modelo mais exemplar, não só pelo facto de conseguir reunir ou integrar todos os outros meios anteriores, mas também pelo facto de permitir uma infinidade de operações capazes de nos conduzir diariamente para muitos outros lugares diferentes daqueles a que estaríamos anteriormente habituados, ou seja, toda uma série de transformações que serviram justamente como ponto de partida para uma reflexão que se haveria de prolongar até aos nossos dias. Neste aspecto, Foucault alerta-nos tão somente para a necessidade de permanecermos atentos e cautelosos, pois, «apesar de todas as técnicas de apropriação do espaço, apesar de todas as redes de conhecimento hoje em dia disponíveis (...) o espaço contemporâneo talvez ainda não esteja inteiramente dessacralizado, ao invés, sem dúvida, do tempo que, esse sim, foi dessacralizado no século XIX. Houve, é certo, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquela que a obra de Galileu assinalou), mas talvez ainda não tenhamos acedido a uma verdadeira dessacralização prática do espaço. Provavelmente a nossa vida ainda continua a ser comandada por um certo número de oposições que permanecem invioláveis, e que as nossas instituições e práticas ainda não conseguiram derrubar. Estas são oposições que nós consideramos muito simples, tais como, por exemplo, aquelas que continuam a existir entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço familiar e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho»<sup>18</sup>.

Portanto, quanto a estas oposições ou a estes marcadores de contraste (político, social, cultural, profissional, etc.), muitos deles já amplamente superados, principalmente devido aos efeitos disseminativos das tecnologias digitais, nada melhor do que permanecermos atentos e cautelosos, até para que possamos acrescentar, agora numa perspectiva um pouco mais intuitiva, mas seguramente não menos importante que, muitas vezes, a maior ou menor pertinência destes marcadores de contraste (nos casos em que eles ainda existam de forma tão acentuada), tal como a maior ou menor pertinência dos contrastes existentes entre os conceitos de espaço e de tempo, mais não fazem do que configurar um quadro de organização mental da nossa própria experiência quotidiana (espacialização da experiência) que corresponde claramente, segundo as palavras de Auffray, a uma série de «referentes familiares no quadro dos quais interpretamos aquilo que apreendemos do mundo que nos rodeia, nomeadamente sob o efeito do movimento das coisas que nos vão acontecendo ao longo da vida. É assim

---

<sup>18</sup> Foucault, Michel - *Ibidem*, Paris, Gallimard (1994), p. 754.

desde os primórdios da humanidade. No entanto, isto não significa que o homem tenha sempre concebido o espaço e o tempo da mesma forma, ou que os tenha colocado ao mesmo nível, pois, se é verdade que o espaço nos remete para o local, portanto, para os problemas da nossa própria localização no universo, o tempo, por sua vez, é aquilo que nos foge (ou que nos escapa vertiginosamente por entre os dedos das mãos) e que, por isso mesmo, nos fará lembrar constantemente da nossa própria condição de mortais, ou seja, ele levanta o eterno problema do agora e do depois (...), isto é, uma série de questões altamente perturbadoras que jamais nos deixarão de obcecar», diz-nos ainda Auffray logo no início do prefácio do livro acima citado sobre as questões altamente pertinentes da dinâmica do «espaço-tempo»<sup>19</sup>.

Assim sendo, e apesar de tudo aquilo que possa estar em jogo nestas diferenças de caracterização entre as noções de espaço e de tempo, nomeadamente quando concebidas em separado ou de modo independente (como marcadores de contraste), sobretudo para efeitos de entendimento e simplificação conceptual (numa visão mais intuitiva das coisas), o que se verifica é que gradualmente, tal como já tínhamos referido numa passagem anterior, se foi tornando cada vez mais evidente que o «espaço e o tempo se encontravam intimamente associados, quanto mais não fosse pela questão altamente pertinente do movimento»<sup>20</sup>, que nos haveria de incitar constantemente a desenvolver uma verdadeira prática relacional do espaço que nos remete imediatamente para um dos livros mais conhecidos de Michel de Certeau, neste caso, a saber; *L'invention du quotidien* (1990). Todo ele, aliás, amplamente desenvolvido em torno das questões altamente aliciantes do espaço e das suas práticas, ou seja, todo ele desenvolvido em torno daquilo que nos continua a «fazer andar» (movimento), pois, tal como dizia o autor, de facto são os nossos «passos que moldam os espaços»<sup>21</sup>. Aliás, foi precisamente a questão do movimento que terá estado na origem do processo de libertação que faria sair «o espaço-tempo da enigmática abstração das fórmulas matemáticas, a fim de ser suficientemente trabalhado, para que depois viesse a lançar sobre todos nós alguma luz que nos pudesse ajudar a perceber um pouco melhor a complexidade e a diversidade do mundo em que vivemos»<sup>22</sup>, ou seja, foi a questão

---

<sup>19</sup> Auffray, Jean-Paul – *Ibidem*, Paris, Flammarion, Collection DOMINOS (1998), p. 9.

<sup>20</sup> *Idem, Ibidem*, p. 9. A questão do movimento tornar-se-ia fundamental em todo este processo, principalmente «porque este passaria a implicar simultaneamente o espaço e o tempo, ou seja, o movimento passaria a constituir uma síntese natural destas duas noções altamente dinâmicas» (*Ib*, p. 15).

<sup>21</sup> Certeau, Michel de - *L'invention du quotidien (Arts de faire)*, Paris, Éditions Gallimard (1990), p.176.

<sup>22</sup> Auffray, Jean-Paul, *Ibidem*, Paris, Flammarion, Collection DOMINOS (1998), p. 11.



altamente pertinente do movimento que tornaria evidente todo um processo de dinamização de efeitos de escala e sentido que nos haveriam de oferecer a possibilidade, até aí extremamente limitada, de viver uma nova série de experiências ligadas às práticas relacionais do espaço, seja este um espaço político, social, cultural, geográfico, urbanístico, ou um espaço mecânico, técnico, digital, virtual (ciberespaço). Ou seja, no seu conjunto, estas novas práticas relacionais haveriam de dar lugar a muitas outras formas de movimento que, por sua vez, acabariam por produzir outros tantos estímulos sobre a nossa própria experiência de ligação à arte, à cultura e à vida em geral, tornando-se assim evidente que o espaço, seja este qual for, não é um território abstrato, neutro e determinado, tal como tantas vezes fomos obrigados a pensar ao longo da história da cultura ocidental, mas um território plástico, dinâmico, processual e interactivo que possui o elevado potencial de nos «agarrar e morder», tocar e transformar, tal como nós também o podemos e devemos «agarrar e morder» para que ele se possa deixar habitar por cada um de nós, ou para que ele se possa transformar na metáfora preferida da nossa própria existência.

Pois, tal como diria Foucault, de forma verdadeiramente elucidativa, num dos ensaios já várias vezes citado ao longo deste trabalho: «o espaço em que nós vivemos e que nos transporta para fora de nós próprios, no qual se desenrola a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história, esse espaço que nos agarra e nos morde é, em si mesmo, também um espaço heterogéneo. Dito de outro modo, nós não vivemos numa espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar indivíduos e coisas. Nós não vivemos no interior de um vazio que poderia ser colorido com vários graus de luz, mas vivemos no interior de um sistema de relações que delineiam locais que são irredutíveis uns em relação aos outros. É claro que poderíamos tentar descrever esses diferentes locais, olhando, por exemplo, para o leque de relações que definem os locais de transporte, as ruas, os comboios (o comboio é um extraordinário pacote de relações, porque é qualquer coisa no qual nós podemos ir, ou seja, é um meio que nos leva de um ponto para o outro, mas também é algo que passa, ou seja, é algo semelhante apenas a uma imagem). Além disso, poder-se-iam tentar descrever, também, os locais de descontração temporária, como os cafés, os cinemas, os centros comerciais, as praias (...)»<sup>23</sup>. Ora, daqui se depreende, uma vez mais facilmente, que a cadeia geral dos

---

<sup>23</sup> Foucault, Michel- «Des espaces autres», in *Dits et Écrits: 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard (1994), pp.754-755. Ora, seguindo a análise de Foucault, no texto acima enunciado, existem de facto todos estes lugares reais ou efectivamente localizáveis, do ponto de vista da sua materialização espacial, tal como

acontecimentos humanos haveria de mudar muito, tal como não poderia deixar de ser, neste caso concreto, graças à influência galopante do movimento e às suas múltiplas formas, funções e sentidos (práticas relacionais), isto tanto no que diz respeito à transformação da experiência e à circulação de pessoas, bens e serviços um pouco por todo o lado (à escala global), como no que diz respeito à criação de novos mapas imaginários (individuais e colectivos), nomeadamente com o aparecimento dos transportes e das telecomunicações, e depois com as poderosas redes tecnológicas que, no seu conjunto, haveriam de servir não só para nos conduzir a uma espécie de perdição generalizada pelas questões altamente atractivas do movimento, da espacialização, da trajectividade, da fluidez e da deslocalização acelerada da nossa própria existência, mas também para nos ajudar a combater alguns dos muitos níveis de rigidez habitualmente associados aos tais espaços altamente localizados ou parados num determinado momento histórico (como terá acontecido, por exemplo, no caso desse longo período da Idade Média onde, infelizmente, tudo estava demasiado bem colocado, definido, imobilizado e hierarquizado no tempo e no espaço).

Por isso, apesar de termos vivido, durante séculos e séculos de história, demasiado dependentes ou agarrados a uma série de conceitos e de práticas do espaço que nos haveriam de limitar o acesso à experiência da liberdade, da diversidade e da vitalidade do mundo, por outro lado, também não é menos verdade que quase sempre fomos capazes de ultrapassar todas essas limitações, fronteiras, obstáculos, oposições e dualismos construídos historicamente, ou seja, sinal evidente de que podemos e

---

existem também, talvez por oposição a estes, as chamadas utopias que segundo o autor «são espaços essencialmente irreais». Mas para além destes espaços utópicos, teríamos ainda uma «espécie de lugares que se encontram fora de todos os outros lugares, se bem que também possam ser efectivamente localizáveis. A esses lugares, porque são «absolutamente outros», Foucault chamaria, por oposição às utopias, apenas de heterotopias. Essas heterotopias seriam primeiramente apelidadas pelo autor como «heterotopias da crise», ou seja, como «lugares privilegiados, sagrados ou interditos», mas que entretanto seriam substituídos pelas chamadas «heterotopias do desvio», ou seja, «aquelas que pretendem encaixar os indivíduos cujo comportamento é considerado desviante», e das quais fariam parte, por exemplo, as prisões, as clínicas psiquiátricas, os lares da terceira idade e as casas de correcção, entre outros. Além destas, teríamos ainda as chamadas «heterotopias do tempo», isto é, aquelas que dependem apenas de um projecto que «pretenda organizar uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de coisas num lugar que não saia do mesmo lugar», e aqui teríamos, segundo Foucault, «os museus e as bibliotecas». Entretanto, para concluir este leque variado de heterotopias, teríamos ainda, as «heterotopias do lazer» (feiras, festas, espectáculos, férias, etc.), cuja função principal seria essencialmente a de criar espaços de conforto, de ilusão e de prazer. Para uma análise detalhada destas problemáticas, ver o texto integral de Foucault. Foucault, Michel - «Des espaces autres», in *Dits et Écrits*: 1954-1988, vol. IV, Paris, Gallimard (1994), pp.754-755. Há uma tradução portuguesa, entre muitas outras possíveis, neste caso, da autoria de Luís Lima (CECL/UNL), e revisão final de Maria Augusta Babo. Foucault, Michel - «Espaços Outros», in *Espaços* (Organização de José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho), Revista de Comunicação e Linguagens (RCL/UNL), n.º 34 e 35, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2005), pp. 243-252.

devemos continuar a trabalhar no sentido de reinventar muitas outras formas de nos relacionar com tudo aquilo que seja aberto, livre, móvel, dinâmico, criativo, poético e verdadeiramente interactivo, se bem que, na prática, nada disto nos garanta, por si só, qualquer tipo de imunidade que nos impeça de construir outros tantos muros intransponíveis (fronteiras), ou de edificar outras tantas barreiras altamente violentas e explosivas contra a humanidade inteira (isso agora dependerá apenas da forma como conseguirmos gerir todo o potencial que possa estar relacionado com a maioria destas modalidades de intervenção). No fundo, estas são algumas das múltiplas ambivalências próprias da centralidade de um tempo que vive amplamente enredado nos vastos horizontes da metáfora e da experiência cada vez mais tensa e diversificada do tal «espaço heterogéneo» (Foucault) que é, afinal de contas, não um território estático, rígido, abstrato e neutro, tal como tantas vezes fomos habituados a pensar ao longo da história da cultura ocidental, mas um território plástico, dinâmico, vivo, processual e interactivo que consegue, talvez por isso mesmo, exercer a sua própria influência sobre cada um de nós (produzindo assim os mais variados efeitos), quase como se de um autêntico “animal selvagem” se tratasse.

Assim sendo, nada melhor do que continuarmos a trabalhar no sentido de interrogar todo o potencial desse tal «espaço que nos agarra e morde» (Foucault), já que, na prática, esse potencial é de tal maneira dinâmico e inteactivo, que tanto nos pode efectivamente libertar de tudo aquilo que é limitado, rígido, opressivo e verdadeiramente castrador, abrindo-nos assim o caminho para um futuro muito melhor (espaços de produção de efeitos essencialmente positivos)<sup>24</sup>, como nos poderá igualmente privar do direito e do prazer de pensar, sentir, andar, correr, saltar livremente de um lado para o outro, incutindo-nos assim, neste caso concreto, apenas

---

<sup>24</sup> A propósito destes espaços de produção de efeitos essencialmente positivos, poderíamos aqui indicar, apenas a título de exemplo, o trabalho criativo da maioria dos escritores, poetas, filósofos, músicos, pintores, escultores, bailarinos, fotógrafos, desportistas, cineastas, cientistas e tantos outros pensadores das mais diversificadas áreas do conhecimento humano. Todos eles amplamente interessados, na maioria dos casos, não só em combater os mais variados modelos de opressão e outros tantos programas horripilantes, mas também interessados em produzir linhas, espaços e estratégias ficcionais (imaginárias) amplamente susceptíveis de dar e receber a forma e o sentido das mais interessantes reconfigurações libertárias da ordem do pensamento e da acção, quase como se fossem uma espécie de náufragos a viver à deriva no meio dos perigos e dos destroços do mar agitado da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral (onde procuram a todo o custo uma qualquer tábua de salvação que os possa impedir, a eles e a nós, de morrer afogados em alto mar). Ora, neste aspecto, são tantos os nomes e as obras dignas desta leitura-travessia feita à volta do mundo, que torna-se quase impossível, porque altamente redutor, indicar o nome de quem quer que seja. Fica aqui, por isso mesmo, apenas o nosso apreço e reconhecimento pelo extraordinário trabalho criativo destes verdadeiros amantes da liberdade e da plasticidade. Um trabalho, aliás, tantas vezes penoso e igualmente pouco reconhecido pela maioria das entidades competentes.

um verdadeiro medo de existir (espaços de produção de efeitos essencialmente negativos)<sup>25</sup>. Ora, neste último caso, basta pensarmos apenas nos princípios básicos da estrutura de produção de determinados espaços<sup>26</sup> (políticos, económicos, sociais, culturais, etc), ou de rígida localização arquitectural, para percebermos imediatamente como é que a produção desses espaços, com todas as suas possibilidades e contradições, nos podem realmente limitar o acesso à experiência da liberdade, da diversidade e da vitalidade geral do mundo, tal como sucedeu, por exemplo, durante o longo processo de construção e permanência do muro de Berlim, entre tantos outros muros possíveis (sendo este aqui apresentado apenas como um dos símbolos máximos de produção desses tais espaços de bloqueio geral que viria a fazer com que milhões e milhões de

---

<sup>25</sup> Quanto aos espaços de produção de efeitos essencialmente negativos é óbvio que poderíamos indicar, neste caso, o nome e os regimes de uma série de ditadores e de outros tantos homens que se terão dedicado a espalhar o medo, o terror e a morte um pouco por todo o lado (violadores da dignidade humana). Alguns deles são tão bem conhecidos que nem sequer precisaríamos de os mencionar aqui, no entanto, nada melhor do que pensarmos, por exemplo, em Hitler, Franco, Pinochet, Mussolini e Salazar, para que outros tantos nomes nos venham imediatamente à cabeça. Outros tantos haverá, certamente, que ainda não são inteiramente conhecidos, mas neste caso, talvez a história se venha a encarregar de os trazer à luz do dia para que possam ser efectivamente condenados e punidos pelas barbaridades de que têm sido acusados. Neste aspecto, o Tribunal Penal Internacional lá se vai encarregando, lentamente, de condenar alguns desses tais que se tem dedicado a espalhar o medo, o terror e a morte (terroristas, assassinos, traficantes, corruptos e tantos outros homens do terror contemporâneo). Outros haverá ainda que jamais sofreram na pele os efeitos penalizadores decorrentes dos erros que terão cometido contra a dignidade da humanidade inteira (neste aspecto, diríamos apenas que muitos dos sistemas políticos e judiciais são tão lentos, ineficazes e corruptos que se tem revelado verdadeiramente incapazes de condenar alguns destes produtores radicais do terror, tão primitivo e sofisticado tanto quanto difícil de perceber). Aliás, «a mania das grandezas e a sede de vingança, a loucura humana e o próprio desejo de matar e de morrer constituem uma mistura altamente explosiva, até que um dia o perdedor radical se encarregará de castigar a si próprio e aos outros (na maioria dos casos, inocentes)» diz-nos Hans Magnus Enzensberger, num pequeno livro dedicado precisamente a esta problemática dos actuais «homens do terror» (violadores da verdadeira dignidade humana). Neste sentido, quem são, e porque matam e morrem os terroristas de hoje? Esta é de facto uma das muitas questões a que o autor tentará responder ao longo deste livro, já que, para todos os efeitos, é verdadeiramente assustador tudo aquilo de que somos ou não somos capazes de fazer, interroga-se, uma vez mais Enzensberger. Esta é, seguramente, uma problemática de ontem, de hoje e talvez, por isso mesmo, uma problemática de sempre. Enzensberger, Hans Magnus – *Os homens do terror*, Tradução do alemão por Miguel Cardoso, Lisboa, Sextante Editora (2008).

<sup>26</sup> Para podermos compreender alguns dos princípios básicos da estrutura de produção e de reprodução do espaço, com todas as suas possibilidades, conflitos e contradições, nada melhor do que fazermos uma leitura-travessia do livro *La Production de l'espace* (1974), de Henri Lefebvre. Nesta obra, o autor apresenta-nos uma estrutura de produção social do espaço fortemente alicerçada nos princípios da lógica capitalista (económica e política), resgatando assim, para todos os efeitos, algumas das premissas básicas da velha teoria Marxista (embora devidamente renovada). A expressão máxima dessa estrutura de produção ficaria assim intimamente associada, neste caso, a uma espécie de dialéctica geral do espaço, considerado aqui, talvez por isso mesmo, como um campo repleto de diferentes possibilidades, conflitos e contradições (económicas, políticas, sociais, culturais, artísticas, religiosas e humanas). Muitas dessas diferentes possibilidades e contradições ou modalidades de acção ficariam assim ligadas a uma estrutura de reflexão concebida essencialmente a partir daquilo a que o autor viria a considerar como sendo os três principais momentos de produção social do espaço, neste caso, a saber; o «espaço concebido», o «espaço vivido» e o «espaço percebido» (dialéctica geral do espaço em Lefebvre). Para uma análise pormenorizada de cada um destes momentos, nada melhor do que empreendermos uma viagem pela obra integral de Lefebvre agora aqui enunciada. Lefebvre, Henri - *La production de l'espace*, Paris, Ed. Anthropos (1974).

peçoas ficassem totalmente impedidas de viver dentro dos padrões considerados minimamente aceitáveis para a dignidade humana)<sup>27</sup>. Por isso, sem querermos ser demasiado pessimistas, diríamos apenas que, se é verdade que foram ultrapassadas ou derrubadas, ou parecem ter sido, muitas destas barreiras, oposições, limitações e dualismos históricos desde sempre construídos e alimentados a partir desse velho trauma da localização das fronteiras aparentemente intransponíveis da inquietante história do humano, também não é menos verdade que outras tantas barreiras parecem estar constantemente a ser idealizadas, desenhadas e amplamente edificadas aqui, ali ou acolá, um pouco por todo o lado (na europa e no mundo inteiro). Visto isso, nada melhor do que permanecermos atentos, cautelosos e inteiramente disponíveis para nos interrogarmos seriamente sobre um vasto leque de situações que se encontram directa ou indirectamente relacionadas com as questões altamente problemáticas do espaço contemporâneo, percepcionado aqui na sua verdadeira condição de operador de

---

<sup>27</sup> Ora, neste aspecto, basta pensarmos apenas, isto para não recuarmos muito mais na inquietante história da temporalidade humana, nessa maldita fronteira de pedra ou «cortina de ferro» (muro de Berlim, como símbolo de muitos outros muros), com os seus 47 Kms de betão armado, que tantos estragos haveriam de causar à vida de milhões e milhões de pessoas, isto sem nos esquecermos, naturalmente, do extraordinário impacto da sua queda, em 1989, e do estrondoso significado que teve na europa e no mundo inteiro (símbolo da vitória a favor da liberdade, da democracia e da verdadeira circulação de pessoas, bens e serviços um pouco por todo o lado). Sobre o impacto da queda do muro de Berlim na vida das pessoas, nada melhor do que recordarmos um pequeno relato proferido precisamente por alguém que terá ajudado a derrubar algumas das primeiras pedras do muro, ou seja, alguém que vivia na antiga RDA, também conhecida por Alemanha de Leste, e que simboliza bem essa fome de liberdade, esperança e democracia, tal como se pode constatar pelas palavras de Scheidl, quando este escreve «Como é que se vai para o Ocidente? Estavam todos eufóricos, ébrios de felicidade. Alguns ainda sentiam a ressaca na pele. Depois de 28 anos de verdadeira perseguição puderam finalmente passar a fronteira, e assim, sem mais nem menos, foram abraçados por pessoas que nunca tinham visto antes. Por isso, dançaram, cantaram e festejaram o reencontro. O mundo, esse, suspendeu a respiração. Agora, não só estavam em casa, como procuravam tirar conclusões sobre tudo aquilo que se tinha passado, e assim perceber como é que isso iria agora afectar as suas próprias vidas. Afinal de contas, naquele momento, parecia tudo tão irreal, conta uma berlinense de quarenta anos que tinha corrido para o ocidente, ela que abordava as pessoas só para se certificar de que não estaria apenas a viver um sonho (de facto, não era um sonho, era mesmo verdade, ou seja, o muro tinha finalmente caído)». Depoimento de Marlie Menge, jornalista, que consta no livro de Ludwig Scheidl - *Dez anos após a queda do muro: a unificação alemã no contexto europeu*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Edições Colibri (1999), pp. 50-51. Neste sentido, é óbvio que poderíamos continuar a enumerar outros tantos “muros ou barreiras” edificadas durante o fatídico século XX, a começar, por exemplo, pelas duas guerras mundiais, pela formação de uma série de estados totalitários, ou ainda pela invenção do monstruoso holocausto, ou então por outras tantas barbaridades ligadas ao crime organizado, à corrupção, ao terrorismo ou ao tráfico da vida humana. Enfim, nada que nos deva impedir de continuar a lutar não só contra tudo aquilo que nos seja apresentado como redutor, opressivo e totalitário, mas também a favor de tudo aquilo que se nos apresente como esperançoso, criativo e verdadeiramente libertador. Assim, talvez estes exemplos do passado recente nos possam ajudar a perceber o sentido alargado de muitas outras lutas libertárias (gritos de indignação) que se tem vindo a desenvolver, um pouco por todo o lado, na europa e no mundo, ou seja, uma série de movimentos de verdadeira indignação social protagonizada contra a violência e a austeridade impostas pelo actual sistema financeiro mundial, de que o «*occupy wall street*» seria apenas um modelo entretanto replicado por algumas das principais “praças financeiras” do mundo inteiro. Veja-se, a este propósito, o livro de Enzensberger - *O Afável Monstro de Bruxelas ou A Europa sob Tutela*, Lisboa, Relógio D`água (2012).

transformação da experiência generalizada do humano, sob pena de não percebermos nada daquilo do que estará agora a acontecer à nossa volta, ou seja, uma espécie de «mobilização geral do mundo», tal como diria Ernst Junger. Por isso, se é verdade que alguns destes operadores de transformação e mobilização geral da experiência nos podem transportar para o interior de situações altamente explosivas, perigosas, radicais, dramáticas e violentas do género dalgumas daquelas que ainda agora acabámos de referir, e com as quais todos nós teremos que aprender diariamente a lidar<sup>28</sup>, também não é menos verdade que nos poderão igualmente transportar para dentro de um espaço de verdadeira idealização, projecção e libertação poética do mundo, quase como se pudéssemos ser transferidos para um ponto imaginário «anterior ao da própria amargura do real» diria Deleuze<sup>29</sup>. Para logo de seguida se interrogar seriamente sobre o sentido dessa luta, tantas vezes inglória, quando escreve; «entre os gritos da dor física e os cantos do sofrimento metafísico, como traçar esse estreito caminho que consiste em ser digno de alguma coisa ou em retirar algo de alegre e amoroso do que nos acontece na vida; um gesto, uma luz, um encontro, um acontecimento, um movimento, um devir?» (Deleuze, 2004: 84). No fundo, esta é a ambiguidade própria do movimento daquelas perguntas que nos permitem imaginar a possibilidade de continuar a escalar todas as montanhas do mundo (das mais pequenas e imperceptíveis até às maiores e

---

<sup>28</sup> Neste aspecto, convém apenas salientar que para além daquelas situações dramáticas anteriormente enunciadas, ainda poderíamos referir outras tantas, incluindo os gravíssimos problemas económicos, sociais e políticos que atravessam, hoje em dia, o espaço europeu e o mundo em geral, e que nada nos garantem que as velhas fronteiras geopolíticas não venham novamente a ser totalmente encerradas, sempre pelas piores razões, o que faria imediatamente com que ficássemos impedidos de respirar o ar que temos andado a respirar, no que diz respeito às questões da verdadeira mobilidade e liberdade democráticas, pois, infelizmente, todos nós sabemos muito bem como é relativamente fácil começarmos a assistir ao processo de reconstrução dos velhos muros ou blocos de raiz totalitária. Aliás, neste momento, muitos desses muros talvez já tenham começado a ser desenhados um pouco por todo o lado. Basta estarmos atentos ao rumo incerto e altamente paranoico que a europa começou a tomar nos últimos anos para percebermos imediatamente as marcas de um retrocesso generalizado que nos poderá efectivamente levar a cometer alguns dos mesmos erros do passado, quase como se estivéssemos à beira de uma terceira guerra mundial. Aliás, neste aspecto, há alguns autores que defendem precisamente que a terceira guerra mundial já está em marcha, tal é o desnorte financeiro e político e a incapacidade social e cultural da maioria dos países que fazem parte desta pseudo-união europeia totalmente perdida nos meandros da sua própria impotência, incerteza e desilusão generalizadas, ou seja, uma série de sintomas que parecem fazer apenas com que tudo apodreça à nossa volta. Não é por acaso que todos os sinais parecem apontar justamente para uma verdadeira catástrofe mundial. Ou não serão os problemas da corrupção, do desemprego, da austeridade, da exclusão social, da pobreza, da insegurança, da descrença, da desconfiança, do desespero e do terrorismo social contemporâneo algumas das barreiras mais difíceis de derrubar? Oxalá que sejamos todos suficientemente inteligentes para perceber os contornos altamente perigosos desta nova sintomatologia global, se bem que, na prática, a maioria destas questões não dependam inteiramente de nós e da nossa própria actuação, pese embora a necessidade que temos de fazer tudo aquilo que estiver ao nosso alcance para melhorar o espaço em que vivemos (a casa, a empresa, o bairro, a cidade). Sobre este assunto, veja-se o livro de Enzensberger – *A Europa sob Tutela* (2012).

<sup>29</sup> Deleuze, Gilles, Parnet, Claire – *Diálogos*, Lisboa, Relógio D'Água (2004), p. 8.

aparentemente mais intransponíveis), e deste modo, continuar a encarar o tal processo de construção poética do espaço, não só como um verdadeiro motor de interrogação daquilo que nos rodeia, mas também como um operador de acolhimento e mobilização de uma série de possibilidades criativas amplamente capazes de alimentar as várias coordenadas da nossa própria geografia poética, sentimental e humana, tanto quanto outras tantas coordenadas imaginárias que nos possam ajudar a reinventar «o voo livre do pássaro sedento da embriaguez do azul eléctrico (da terra, do céu e do mar)»<sup>30</sup>, pois, só assim é que seremos igualmente capazes de pincelar a estrutura vocabular dos novos horizontes do futuro que tenderão certamente a conjugar, cada vez mais, as múltiplas possibilidades criativas do local e do global (do real e do virtual), dando assim luz verde aos ideais decorrentes do movimento da chamada «glocalização»<sup>31</sup>.

Este é um daqueles conceitos que parece reunir todas as condições consideradas necessárias para que se possam articular os ideais provenientes de todos aqueles que se encontram agora em processo de transição ou de deslocalização (por exemplo, da cidade para o campo), e que transportam consigo, talvez por isso mesmo, o espírito libertário de todos os que procuram estabelecer uma nova relação de proximidade e encontro com uma outra ideia de espaço (mais ambiental, ecológico, sustentável), ou com uma outra ideia de lugar (eco-lugar), quase como se quisessem recuperar os ideais de um lugar perdido nos confins do reservatório da sua própria imaginação (regresso a uma espécie de local originário?). Além disso, esta é uma questão que poderá servir igualmente de suporte para a implementação de uma série de projectos e de sinergias de ocupação, reinvenção e design sustentável de novas práticas relacionais do espaço que, neste caso, nos parecem amplamente devidoras, quer do imaginário poético de Thoreau (que viveu durante mais de dois anos uma experiência ecológica nas margens do lago Walden, nos arredores da cidade de Concord, no Massachusetts)<sup>32</sup>, quer do imaginário altamente

---

<sup>30</sup> Onfray, Michel – *Teoria da Viagem. Uma poética da geografia*, Lisboa, Quetzal (2009), p. 94.

<sup>31</sup> Segundo Paul Soriano, o conceito de «glocalização» ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Glocalização](http://pt.wikipedia.org/wiki/Glocaliza%C3%A7%C3%A3o)) teria assim a grande vantagem de conjugar as questões altamente pertinentes do local e do global (múltiplas interações), ou seja, teria a enorme vantagem de «integrar as resistências mas também as contribuições provenientes das formações identitárias» altamente diferenciadoras de cada um destes operadores e das suas múltiplas potencialidades de produção, mobilização e maximização do real e do virtual, da ficção e da vida. Para uma análise mais detalhada das principais questões relacionadas com o conceito de «glocalização», sugerimos, por exemplo, a leitura do texto do autor acima enunciado, agora disponível em: [Paul Soriano. \*Le monde en 2020. Scénarios. Le sixième scénario\*. Irrep.com.](#)

<sup>32</sup> Essa extraordinária experiência de proximidade relacional com a «poética do espaço» natural, nas margens do lago Walden, representaria o principal ponto de partida de uma das obras mais aclamadas de Thoreau, neste caso, a saber; o livro chamado *Walden, or Life in the Woods* (editado pela primeira vez em 1854). Esta é, provavelmente, uma obra que falará muito mais ao nosso tempo do que porventura terá falado ao tempo do seu próprio autor (Henry David Thoreau), tais são, neste caso concreto, os níveis de

libertário do artista alemão Manfred Gnädinger, mais conhecido simplesmente por Man, que viveu durante dezenas e dezenas de anos, como artista-eremita, numa pequena vila chamada Camelle, junto ao mar, no norte da Galiza, onde erigiu um verdadeiro «museu imaginário» ao ar livre (Museu de Man), mas que entretanto seria totalmente destruído pela maré negra decorrente do desastre ecológico provocado pelo navio petroleiro *Prestige*, em 2002, acabando assim, de um dia para o outro, o projecto de uma vida inteira dedicada aos encantos da geografia imaginária da arte, mas também aos devaneios do maravilhamento sinestésico da matéria viva da terra, da água, do fogo e do ar (sistema holístico adoptado, por exemplo, pelos amantes da permacultura).

Ora, seguindo os encantos sinestésicos desta relação de proximidade e encontro com alguns dos elementos pertencentes a um dos maiores imaginários de todos os tempos, como é, por exemplo, o imaginário da terra (sobre a qual se continuam a tecer as mais intensas e interessantes reflexões)<sup>33</sup>, poderíamos ainda referir, a propósito deste assunto, a importância das questões altamente aliantes da habitação poética do espaço, com os seus vários níveis de estimulação e reinvenção da vida, tal como estes seriam estudados por Bachelard (numa obra que incide precisamente sobre a questão da experiência sensorial do espaço enquanto travessia poética do sentido habitacional da

---

pertinência da sua extraordinária reflexão sobre a relação do homem com a natureza das coisas aparentemente mais simples da vida. Aliás, neste livro, Henry Thoreau relata-nos precisamente a sua experiência de encontro poético com o espaço natural «a fim de poder viver em profundidade e sugar todo o tutano da vida», diz-nos a certa altura do livro o autor. Por isso, é com esta garra que abandona todos os «entorpecimentos da civilização», e se isola nos bosques do lago Walden, onde, numa casa construída com as suas próprias mãos irá viver uma relação de verdadeira simbiose com o meio ambiente que o rodeia. O livro comporta, talvez por isso mesmo, quer uma descrição poética do ambiente selvagem em que Thoreau viveu, quer uma análise filosófica das mais importantes facetas da condição humana, ou seja, vai da pragmática observação de factos e elementos concretos do meio ambiente até a uma profunda reflexão sobre os mais variados fenómenos da vida, tais como, por exemplo, economia e finanças, processos de construção, agricultura biológica, aviação, e outros temas não menos interessantes, como a guerra entre as formigas ou a arte de sobreviver em ambientes hostis, etc. Ou seja, com o seu vigoroso espírito de rebeldia, Henry Thoreau tornar-se-ia não só no herdeiro tardio do optimismo de Rousseau, como também no avô espiritual do movimento *hippie* dos anos 60, tal como também se haveria de tornar numa verdadeira fonte de inspiração para outros tantos movimentos de resistência e indignação, quer de raiz ecológica, quer de raiz cultural e civil, neste último caso, graças à publicação do livro *A Desobediência Civil* (publicado pela primeira vez em 1849). Os seus livros encontram-se editados e traduzidos em Portugal, neste caso, pela Antígona, nomeadamente aqueles por nós aqui referidos. Thoreau, Henry David – *Walden, ou a Vida nos Bosques*, Lisboa, Antígona (1999), e Thoreau, Henry David – *A Desobediência Civil* (Defesa de John Brown), Lisboa, Antígona (2012). E ainda um pequeno livro dedicado apenas à problemática da caminhada. Thoreau, Henry David – *Caminhada*, Lisboa, Antígona (2012).

<sup>33</sup> Sobre as questões altamente problemáticas do «Imaginário e controlo da Terra», e algumas das suas mais variadas modalidades (culturais, geográficas, filosóficas, poéticas, míticas, etc) nada melhor do que mergulharmos no ensaio absolutamente extraordinário de José Bragança de Miranda, publicado na RCL, nº 34, 35. Bragança de Miranda, José António, Prado Coelho, Eduardo (Organização) - «Geografias – Imaginário e controlo da Terra», in *Espaços*, Lisboa, RCL, nº 34 e 35, Relógio D'Água (Junho de 2005), pp. 11-42.



casa-abrigo-refúgio-cabana-sótão-ninho-concha)<sup>34</sup>. Isto já para não falarmos também dos enormes contributos literários de um Rousseau, de um Emerson, de um Rimbaud, de um Robert Walser, ou de um Torga, todos eles, aliás, profundamente ligados não só ao imaginário da terra, da água, do ar, das árvores e dos bichos (movimento geral dos eternos ciclos da vida), mas também aos verdadeiros enigmas da geografia poética dos nomes, tal como se poderá depreender, por exemplo, das palavras tatuadas pelo próprio Torga numa fórmula verdadeiramente lapidar quando este escreve que «o universal (global) é o local sem paredes» (sem barreiras, sem obstáculos, sem fronteiras)<sup>35</sup>.

Ora, chegados aqui, diríamos que é precisamente a partir desta perspectiva alargada do espaço que surgem os termos de colocação do problema altamente aliciante da relação entre o local e o global, ou seja, um problema que tem a extraordinária capacidade de tudo ligar, sem medos nem complexos do que quer que seja, criando assim níveis de estimulação, dinamismo e fluidez altamente pertinentes entre todos aqueles operadores que promovem uma relação permeável e colaborativa entre as diferentes camadas constitutivas da matéria, tantas vezes imaterial, de que são feitos os nossos pensamentos, gestos, passos e actos. Pois, tal como diria Foucault, «tudo o que é produtivo é móvel, não sedentário», confirmando assim, uma vez mais, que a questão do movimento e das suas diferentes modalidades de ligação ao possível contém, na sua essência, uma das maiores «reservas de imaginação» (Foucault, 1994: 760) de todos os tempos, isto para usarmos uma outra expressão de Foucault, desenvolvida a propósito da metáfora dos movimentos do barco, encarado aqui enquanto «pedaço flutuante de um espaço» (Foucault, 1994: 760) amplamente representativo da necessidade de não nos

---

<sup>34</sup> Aliás, logo no I capítulo da sua *Poética do Espaço*, Bachelard aborda precisamente a questão do espaço-casa, e do «sentido da habitação da cabana», seguindo assim os vários níveis de construção poética de um abrigo, isto é, «do porão até ao sótão», para depois abordar as questões altamente enigmáticas do espaço imaginário das «gavetas, dos cofres e dos armários» (capítulo III), e logo de seguida as questões não menos inquietantes dos vários níveis espaciais do «ninho» (capítulo IV), da «concha» (cap. V), e da «dialéctica do interior e do exterior (cap. IX). Por isso, é a Bachelard, pelo menos, ao Bachelard da *Poética do Espaço*, muito mais do que, por exemplo, ao Bachelard da *Poética do Devaneio* que se deve esta nova colocação dos termos do problema da verdadeira “fenomenologia do espaço” enquanto experiência sensorial da habitação poética do mundo. Neste caso, um espaço concebido não como uma mera entidade histórica (abstrata, teórica), mas como uma verdadeira prática relacional intimamente associada aos mais variados sentidos e processos de adaptação e reinvenção da vida quotidiana (adaptação e reinvenção do meio ambiente), comparando este, para todos os efeitos, os vários níveis arquitectónicos da casa («do porão ao sótão») com as várias fases de desenvolvimento da mente humana, seguindo assim, neste último caso, alguns dos pressupostos teóricos da própria analogia Junguiana. Para uma análise completa e detalhada da maioria destas problemáticas, ver o livro de Bachelard aqui referido – *A poética do Espaço*, Lisboa, Livraria Martins Fontes (1989). Sobre os fenómenos de adaptação técnica do homem ao meio ambiente, ver ainda o livro de Georges Canguilhem – *Connaissance de la Vie*, Paris, Vrin (1946).

<sup>35</sup> Torga, Miguel - *Traço de União*, Coimbra, 2ª. edição de autor (1969), p. 69.

fixarmos a nada que nos possa impedir de pensar, sentir, agir e navegar livremente, ou seja, contrariando assim o espírito demasiado cristalizador daqueles que possam querer continuar a promover apenas o valor das velhas estátuas de pedra, com as suas «poses eternas»<sup>36</sup> que tantos estragos haveriam de causar à cultura ocidental. Por isso, aprender a conviver e a dialogar com os múltiplos apelos do local (experiência do lugar), e com todos os seus rituais afrodisíacos de ligação à terra, à água, ao fogo e ao ar (ligação e oxigenação da vida), tal como aprender a conviver com os múltiplos apelos do global, neste caso, através dos seus respectivos rituais afrodisíacos de ligação às mais variadas tecnologias digitais (navegação interactiva)<sup>37</sup>, parece-nos uma questão verdadeiramente crucial (arte de sobreviver às intempéries do tempo), já que nos permite ultrapassar, mesmo que ilusoriamente, muitas das limitações decorrentes daquelas velhas fórmulas ou oposições sobre as quais também temos andado aqui a falar.

Ou seja, no fundo, esta ligação entre a experiência da fisicalidade do espaço (meio físico), e a artificialidade dos meios tecnológicos (rede global) não tem que ser necessariamente uma relação infrutífera e conflituosa, quase como se implicasse uma tomada de posição completamente radical<sup>38</sup>, do género daquela que defende, por exemplo, Paul Virilio quando afirma que é absolutamente necessário uma espécie de «regresso à *geo-graphia* natural», agindo assim, neste caso, em total dissonância com algumas das inúmeras potencialidades das tecnologias digitais (sobre as quais

---

<sup>36</sup> Agamben, Giorgio – «Notas sobre o Gesto», in *Interactividades. Artes Tecnologias e Saberes*, editado pelo CECL/FCSH-UNL e Câmara Municipal de Lisboa, Departamento da Cultura (1997), p. 3.

<sup>37</sup> As questões da experiência do lugar (com os seus próprios rituais de ligação à geografia), tal como as questões do apelo da navegação interactiva (ciberespaço) são aqui referidas apenas como mera indicação dos termos de colocação de um problema que será amplamente analisado ao longo da nossa próxima reflexão dedicada precisamente a alguns destes temas, entre os quais de destacam as questões do *flâneur* e do *ciberflâneur*.

<sup>38</sup> Sabemos que há, tal como sempre parece ter havido, quem tome estas posições mais ou menos radicais, tal como já tivemos a oportunidade de referir dois ou três casos em que isso aconteceu, nuns temporariamente, como foi o caso de Thoreau (viveu num abrigo solitário/nicho ecológico durante mais de dois anos), noutros casos, durante praticamente uma vida inteira, tal como sucedeu, por exemplo, com o artista-eremita alemão Manfred Gnädinger (mais conhecido por Man), ambos alegando que o fizeram essencialmente para poderem escapar aos enormes «entorpecimentos da civilização». Tal como há, também, quem se dedique a estudar algumas destas relações de proximidade e encontro (hospitalidade) entre o “natural” e o “artificial” como acontece, por exemplo, com os investigadores que se encontram associados ao projecto/laboratório dos «[baldios habitados](#)» constituído por uma série de intelectuais e artistas dos mais variados campos do saber (antropologia, sociologia, filosofia, ciências da comunicação, artes plásticas, dança, teatro, cinema, etc), todos eles amplamente interessados em perceber algumas destas problemáticas. Segundo o texto de apresentação do projecto; «Baldio habitado é um espaço onde de várias maneiras, sob várias perspectivas, a várias vozes, com vários recursos e testando várias traduções se ensaia uma abordagem interdisciplinar a que se pode dar o nome de Estudos de *Performance* (*Performance Studies*)». O primeiro encontro internacional deste grupo de investigadores chamado [Indirecção Generativas](#) irá realizar-se em Setembro de 2013, em Montemor-o-Novo. Sobre o projecto dos «baldios habitados», ver o *site* disponível em <http://baldiohabitado.wordpress.com/quemsomos/>

manifesta, habitualmente, uma posição bastante crítica). Ora, sobre este regresso à fisicalidade do espaço, ou à «geo-graphia natural», Paul Virilio diz-nos no seu *Cibermundo. A Política do Pior* (2000), que de facto é necessário «encontrar o tacto, o toque da marcha, do alpinismo e da navegação (Gérard d'Aboville, o remador é, por excelência, uma espécie de profeta), seguindo assim os sinais de uma outra divergência, de um regresso à física, à matéria, ou seja, sinais de uma outra rematerialização do corpo, do espaço e do mundo»<sup>39</sup>. Tudo isto é necessário, diz-nos ainda o autor, porque tem havido «uma perda generalizada do espaço real» (Virilio, 2000: 64) em detrimento dos movimentos excessivamente vertiginosos do espaço tecnológico e virtual, quase como se esta transformação traduzisse fielmente algumas das muitas experiências vividas por «toda uma geração que terá perdido o controlo dos seus gestos para se pôr simplesmente a gesticular e a deambular freneticamente»<sup>40</sup>, um pouco por todo o lado, diz-nos Agamben no seu célebre artigo sobre as problemáticas do *Gesto* humano.

Por isso, se é verdade que a questão do movimento, da deambulação e do descontrolo generalizado dos nossos passos e dos nossos gestos nos haveria de remeter precisamente para um contexto de incerteza, aceleração e «indirecção» que mexeria justamente com todos os aspectos da nossa vida, sem excepção, tornando-a, talvez por isso mesmo, muito mais ambígua e difícil de perceber e de avaliar (a todos os níveis), também não é menos verdade, que todo este processo (que nós diríamos altamente libertador) terá igualmente contribuído para o rompimento dalguns dos vários níveis de «rigidez proveniente das antigas formas do mundo» (Agamben, 1997: 4). Rompimento esse, aliás, que haveria de fazer com que a vida se tornasse muito mais solta, permeável, descomplexada, livre, estimulante e atractiva, deixando assim de ser meramente governada pelas tais «poses eternas» do passado (que tantos estragos nos causaram). Por outras palavras, diríamos ainda que a questão do movimento, lato senso, tornar-se-ia fundamental, nomeadamente porque haveria de conduzir ou deslocar a maioria dos nossos gestos, dos nossos passos e dos nossos actos para dentro do enigmático «território da acção» (Agamben, 1997: 4). Uma acção, é certo, que também nos iria aproximar dos conflitos da tal geração que se terá posto simplesmente «a gesticular e a deambular, freneticamente», um pouco por todo o lado, quase como se já não soubesse

---

<sup>39</sup> Virilio, Paul – *Cibermundo. A Política do Pior*, Lisboa, Teorema (2000), pp. 53-54.

<sup>40</sup> Agamben, Giorgio – «Notas sobre o Gesto», in *Interactividades. Artes Tecnologias e Saberes*, editado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem/FCSH-UNL e Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, Departamento da Cultura (1997), p. 3.

exactamente onde é que estava, ou para onde é que ia, tal era o ritmo e a velocidade com que as coisas se processavam agora à sua volta. Neste caso, um ritmo e uma velocidade amplamente dominados pelos vectores da instantaneidade, da fugacidade, da imediaticidade, da ubiquidade, da virtualidade, ou seja, toda uma série de aspectos que nos obrigariam gradualmente a abandonar o prazer do contacto directo com o velho «método das pegadas»<sup>41</sup> anunciado por Gilles de la Tourette (autor que faria a primeira grande descrição de um passo humano)<sup>42</sup>, embora também se possa dizer que esse abandono (tão real quanto fictício) jamais nos terá impedido de saborear o prazer da liberdade de calcorrear algumas das mais belas paisagens do mundo inteiro. Agora, não tanto ao sabor desse velho «método das pegadas» (baseado nos princípios da mera deslocação física do corpo pelo espaço), é certo, mas ao sabor do toque dos dedos em cima do ecrã do computador onde essas paisagens (imagens) passariam assim a deslizar freneticamente à frente dos nossos olhos, em catadupa, quase como se já não precisássemos mais de sentir e de cheirar o húmido perfume da terra de onde brotam as raízes das romãs e das amoras silvestres ou o bafo quente e frio do vento que um dia nos haverá de deixar de bater na frágil pele do rosto.

Uma coisa é certa, apesar deste afastamento em relação ao velho «método das pegadas», nada nos deve impedir de tentarmos restabelecer uma nova ligação de proximidade e encontro com a experiência da liberdade do movimento dos corpos no espaço, pois, talvez essa experiência nos permita perceber um pouco melhor a ideia de que é possível continuarmos a habitar dentro do aliciante imaginário da terra. Habitar, neste caso, não no sentido de vivermos agarrados à ideia de um qualquer domicílio fixo ou fechado, embora estejamos bem habituados à ideia de que «todos os particulares tem como modelo a caverna» (o domicílio fixo), tal como salienta Bragança de Miranda no seu ensaio realizado sobre o tema das *Geografias- Imaginário e controlo da Terra*

---

<sup>41</sup> O velho «método das pegadas» é um método geralmente adoptado por todos aqueles que gostam de caminhar lentamente pelos trilhos das misteriosas entranhas da terra, dias e dias a fio, sem parar (calcorrear desertos, planícies, vales, montanhas, florestas tropicais, vulcões adormecidos, pântanos abandonados, etc), ou seja, é o método adoptado por todos aqueles que não desistem de experimentar e de sentir os verdadeiros meandros da geografia terrestre (caminheiros, caminhantes, trepadores, feiticeiros, desertores, diletantes, deambuladores, errantes, nómadas solitários, etc).

<sup>42</sup> Uma das primeiras e mais belas descrições que conheço sobre um passo humano foi feita precisamente por Gilles de la Tourette (antigo médico dos hospitais de Paris, e autor do chamado «método das pegadas»), isto em 1886. Esta descrição consta logo no início do ensaio de Agamben dedicado às problemáticas do Gesto, e representa bem um processo de trabalho que também haveria de estar na origem de muitas outras revoluções, como por exemplo, a da cinematografia, tal como refere Agamben no texto abaixo enunciado. Agamben, Giorgio – «Notas sobre o Gesto», in *Interactividades. Artes Tecnologias e Saberes*, editado pelo CECL/UNL, e Câmara Municipal de Lisboa, Departamento da Cultura (1997).

(2005)<sup>43</sup> mas, habitar a terra, no sentido de a podermos praticar e experimentar, nomeadamente com as mãos, os pés, os braços, as pernas, os dentes ou com outra coisa qualquer. Pois, tal como diria o artista Hamilton Finlay a propósito do seu projecto *Little Sparta* (Pequena Esparta)<sup>44</sup> «é possível mudarmos um pouco o mundo em que vivemos, basta para isso pegarmos numa pá e deixarmos de ter medo de escavar um pedaço de terra (escavar um buraco no chão)», ou seja, basta conjugarmos o «imaginário da geografia poética da terra com os vários detalhes da geografia do sentido literal do humano» (Certeau, 1994: 185), sempre na perspectiva de podermos praticar o espaço em que vivemos, pois, praticar o espaço não é nada mais do que uma forma vertiginosa de derrubar barreiras, diluir fronteiras e intervir directamente no mundo em que vivemos, dando assim forma, função e sentido a uma ideia de construção e de mobilização poética das coisas (design sustentável do espaço). Por isso, «praticar o espaço é de facto uma forma de o tornar habitável»<sup>45</sup> diria Certeau, sempre bem ciente de que este deveria ser habitável, não no sentido de vivermos apenas agarrados à ideia de um qualquer domicílio fixo<sup>46</sup>, tal como já tínhamos referido anteriormente, mas habitável no sentido de podermos perseguir um itinerário, um percurso, um caminho, uma viagem ou tão somente uma qualquer «linha de fuga» (Deleuze) que nos permita seguir em direcção a algo ou a alguma coisa que nos faça pensar, sentir, desejar, sonhar,

---

<sup>43</sup> Bragança de Miranda, José A. – «Geografias – Imaginário e controlo da Terra», in *Espaços*, Lisboa, RCL, n.º 34 e 35, Relógio D'Água (Junho de 2005), p. 19. Sobre o modelo habitacional da caverna, Émile Deavaux diria ainda que «a floresta fez o macaco, mas a caverna e a estepe fizeram o homem». A partir daí o homem ficaria com as mãos livres para apanhar e recolher tudo aquilo que quisesse. A cabeça, essa, também ficaria livre para que este começasse a pensar sobre os problemas (entulhos) da civilização. Deavaux, Émile - *L'espèce, l'instinct, l'homme*», ed. Le François, IIª parte (cap. VII).

<sup>44</sup> O projecto *Little Sparta* (1967) da autoria do artista Hamilton Finlay fica situado numa pequena quinta, na encosta então despovoada de Stonypath, a sudoeste de Edinburgh, na Escócia, e representa, muito provavelmente, um dos jardins mais curiosos do século XX, tal é a quantidade de referências literárias e artísticas que evoca a quem o visita (Rousseau, Hoderlin, Virgil, Poussin, Robespierre, Saint-Just, entre tantos outros autores). Contudo, este é um jardim que é muito mais do que apenas um mero *Jardim dos Poetas*, tal como aquele que existe, por exemplo, em Oeiras, ou na Barquinha, ou em tantas outras partes do país, ou seja, um jardim muito mais pequeno, encantador, intimista, sedutor, colorido, sinfónico, isto é, um pequeno tratado carregado de outras tantas pequenas «verdades eternas» diria o artista entretanto citado por Tacita Dean, e Jeremy Millar no seu livro - *Place*, Londres, Thames & Hudson (2005), p.18.

<sup>45</sup> Certeau, Michel de - *A invenção do cotidiano* (volume 1), Artes de fazer, Petrópolis, Vozes (1994), p.186.

<sup>46</sup> Não que não estejamos atentos a alguns dos muitos problemas que dominam as questões da construção e da habitação domiciliária (doméstica), pois, sabemos muito bem que a questão da habitação ou da falta dela se tornou num dos problemas sociais mais graves e difíceis de resolver, hoje em dia, nomeadamente do ponto de vista da gestão das expectativas que se foram criando à volta da ideia de posse, manutenção e perda de um determinado imóvel (residência fixa), mas essa é uma outra questão que deixaremos para os especialistas na matéria. Sobre as questões altamente problemáticas do sentido da construção e da habitação (o sentido do construir, do habitar, e do pensar) nada melhor do que nos lembrarmos do texto fundamental de Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*, in *Ensaio e Conferências* (Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback), Petrópolis, Vozes (2002)

imaginar, amar, ou apenas caminhar atrás de algo que nos provoque uma vontade desmedida de viver. Sendo certo também, talvez por isso mesmo, que o desejo de viver é seguramente um dos melhores afrodisíacos para que possamos continuar a procurar um novo caminho (tão real e imaginário como outro qualquer), tal como é também uma das melhores formas de nos ligar e religar às pessoas e às coisas que nos interessam, rodeiam e afectam, tornando-as, deste modo, visíveis e habitáveis dentro e fora de cada um de nós. Não, isto não é puro idealismo de juventude, antes fosse, mas o resultado de uma série de feridas que nos foram sendo tatuadas no corpo e na alma, pois, tal como diria Tomas Transtrômer «as lembranças perseguem-nos continuamente desde o dia em que nascemos», de tal modo que não temos outra alternativa senão aquela que nos permite prolongar a «extensão do nosso próprio domínio da luta» (Houellebecq) para outros tantos territórios quanto aqueles que ainda conseguirmos imaginar, pois, só assim é que seremos capazes de continuar a «muscular a lucidez» da nossa própria existência, e a manter de pé o «famoso tripé da alma» de que tanto nos falam os livros da Clarice Lispector.

Chegados aqui, só nos resta mesmo tentar resumir algumas das ideias entretanto apresentadas ao longo desta reflexão (que já vai bem longa no número de páginas), ou seja, se é verdade que fomos capazes de caminhar, de deslizar e de navegar no sentido de combater e de desfazer alguns dos muitos níveis de rigidez provenientes desses tais espaços de localização construídos historicamente pela velha teologia e metafísica ocidentais, ou seja, se é verdade que fomos capazes de construir pontes (reais e imaginárias) entre o local e o global, também não é menos verdade que tal trabalho só terá sido efectivamente possível graças ao esforço pioneiro e ao talento exemplares de um McLuhan, que logo a partir dos anos 60, terá começado a trabalhar no sentido de promover a ideia de que viveríamos dentro de uma espécie de aldeia global (o mundo interligado através das mais variadas tecnologias da informação e comunicação)<sup>47</sup>. Ou

---

<sup>47</sup> Só uma pequena nota para referirmos que embora o conceito de «aldeia global» só tivesse aparecido nos anos 60, por intermédio da pena de Marshall McLuhan (globalização das comunicações), talvez convenha relembrar que alguns dos principais pressupostos teóricos que entretanto haveriam de sustentar as linhas de orientação temática e argumentativa da chamada globalização moderna terão precisamente começado por ser desenhados logo depois da Segunda Guerra Mundial (1945), nomeadamente com o «objectivo de impedir que uma monstruosidade daquelas se voltasse novamente a repetir e a envolver algumas das principais nações do mundo (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Globalização>), se bem que a verdadeira matriz ontológica da globalização (a chamada primeira globalização), como todos nós sabemos, já tivesse sido plenamente arquitectada há mais de 500 anos. Neste aspecto, basta pensarmos apenas nos enormes feitos e efeitos da era dos descobrimentos, e em particular, nos efeitos provocados pela primeira viagem de circunavegação à volta do globo terrestre, conforme já tivemos a oportunidade de referir num dos textos anteriores.

seja, se é verdade que foi possível começar a realizar esse trabalho de escavação (em direcção aos túneis do futuro), também não é menos verdade que tudo isso só terá acontecido, neste caso concreto, graças à plasticidade proveniente da matéria, tantas vezes imaterial, de que são feitas a maioria das tecnologias que nos rodeiam, nomeadamente aquelas que permitem diminuir as distâncias e agilizar as relações entre as pessoas e os vários espaços em que estas foram habituadas a viver. Aliás, só assim é que a tal rigidez seria amplamente substituída pela ideia de flexibilidade, fluidez, deslocalização, instantaneidade, ubiquidade e interacção entre alguns dos mais variados operadores de transformação e mobilização da experiência (modelos dinâmicos de aproximação à vida), neste caso, graças a uma série de tecnologias altamente preparadas, não só para derrubar barreiras e reduzir as distâncias físicas e emocionais entre as pessoas (processo de «encolhimento do mundo»), mas também, preparadas para integrar algumas das principais coordenadas deste belíssimo planeta terra que passaria assim a fazer parte integrante de uma espécie de mapa-múndi altamente artificial (mapeamento dinâmico), quase como se tudo agora dependesse apenas de uma série de processos, de dinâmicas e de interacções entre os diferentes espaços que constituem o movimento da matéria da imagem virtual do mundo sobre a qual parece ter sido construída a rede da nossa própria experiência quotidiana.

Se bem que, muitas vezes, na prática, todos nós tenhamos que sofrer na pele alguns dos terríveis efeitos (efeitos dominó) provocados precisamente por esse excesso de «mapeamento artificial do espaço» (Manovitch) que tende a virtualizar uma boa parte das nossas próprias experiências (neste aspecto, basta pensarmos apenas que um acontecimento ocorrido numa determinada parte do mundo pode ter efeitos à escala global, tal como mostram, por exemplo, as frequentes flutuações dos mercados financeiros mundiais). Aliás, não é por acaso que, neste momento, todos nós temos andado a sofrer directamente na pele alguns desses efeitos altamente perversos decorrentes da globalização dos mercados financeiros (capitalismo avançado?), mas esta é uma outra questão que nós não pretendemos desde já alimentar sob pena de nos desviarmos dos objectivos fundamentais desta reflexão. Tudo isto apenas para podermos afirmar abertamente que a hipótese geral desta nossa reflexão parte precisamente do princípio de que o espaço, seja este um espaço físico, geográfico, territorial, ambiental (como, por exemplo, o da terra), ou tão somente um espaço mecânico, técnico, artificial, virtual (como, por exemplo, aquele que o computador veio criar), não é um território abstrato, neutro e indeterminado, ou seja, não é apenas um mero suporte ou meio

(*medium*) onde podem ser colocadas ou para onde devem ser atiradas pessoas e coisas, bens e serviços, palavras e imagens, mas um lugar de convergência e de divergência dos mais variados movimentos da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral (capitalismo do desejo), encontrando-se todos estes precisamente em aberto ou prontos para serem amplamente experimentados, habitados e potenciados por cada um de nós. Ora, se tudo isto está “preparado” para poder funcionar assim é porque o espaço contemporâneo não é um espaço qualquer, mas um espaço aberto, flexível, permeável, reconfigurável e disponível para continuar a ser encarado como uma verdadeira plataforma interactiva (com todos os seus processos de variação contínua), neste caso, graças à sua enorme plasticidade, pois, tal como diria Catherine Malabou; «a plasticidade, designa precisamente o carácter daquilo que é tão susceptível de receber como de dar forma - a algo ou a alguma coisa»<sup>48</sup>, isto para recorrermos a uma das ideias centrais por nós apresentada logo no início da introdução deste trabalho.

Para concluir esta reflexão diríamos ainda que a plasticidade mais não faz do que possuir essa rara virtude das tais «propriedades maleáveis» (Krauss) de que é feita a matéria líquida da terra, do barro ou da plasticina, mas também a matéria líquida de uma série de dispositivos tecnológicos que, no seu conjunto, nos permitem deslocar ou mobilizar os antigos problemas da mera localização do espaço para dentro dos territórios aparentemente ilimitados do espaço interactivo contemporâneo (encarado aqui apenas como uma espécie de metáfora de um qualquer “lugar” onde ainda deve ser possível pensar, agir, reagir, interferir, interagir, tal como dialogar, construir e resistir contra tudo aquilo que nos possa querer impedir de sonhar). Sendo certo também, que ao procedermos assim, estaremos a trabalhar no sentido de desfazer uma parte significativa das barreiras ou dos obstáculos (rigidezes) que ainda possam estar a ser colocados à nossa frente para nos impedir de pensar, sentir e agir sobre a complexidade do mundo em que vivemos, pois, só assim é que conseguiremos tomar uma posição perante as múltiplas incertezas da vida (a menos que não queiramos viver em contacto com o mundo). Uma posição, neste caso, que talvez se possa resumir numa questão aparentemente tão simples quanto esta. Andar ou ficar parados? Andar ou ficar parados, eis uma das muitas questões do chamado nosso tempo, tão urgente e necessária como o próprio ar que respiramos.

---

<sup>48</sup> Malabou, Catherine - *L'Avenir de Hegel - Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Vrin (1996), pp.19-20.



### 3.1.3. Sobre a experiência do lugar e os apelos da navegação<sup>1</sup>.

«Já não há terra pura, já não há lugares seguros.»

(Laurie Anderson)

Falar da questão altamente problemática do lugar (*topos*) é seguramente uma das melhores formas de entrar em contacto com um vasto território de convergência dalgumas das mais variadas e intrigantes experiências humanas, muitas delas amplamente carregadas de histórias e de memórias (construídas a partir das mais diversas situações, desejos, relações, contactos, afectos, aproximações) que, no geral, nos transportam para um contexto social, cultural e geográfico de verdadeira aproximação à vida. De qualquer forma, talvez convenha relembrar que o conceito de lugar<sup>2</sup> é, na maioria dos casos, um conceito um pouco mais estreito, estável e situado, geograficamente falando, do que aquele que nos é sugerido, por exemplo, pela noção de espaço<sup>3</sup>, por si só, uma noção muito mais vasta, livre, alargada, incerta, distante, móvel

---

<sup>1</sup> Aproveito desde já para referir que uma parte significativa da reflexão aqui apresentada sobre a problemática da *experiência do lugar e dos apelos da navegação* resulta do desenvolvimento aprofundado de um artigo meu recentemente publicado na Revista de Comunicação e Linguagens (RCL, Nr. 42, 2011). Almeida, Eusébio - «Do *flâneur* ao *ciberflâneur*. Breve digressão pelas práticas interactivas do espaço contemporâneo», in *Genealogias da Web 2.0* (Organização de Pedro Andrade/José Pinheiro Neves), Lisboa, RCL, Nr. 42, Relógio D'Água (2011), pp. 247-261. <http://www.cecl.com.pt/rcl/edicoes/rcl-42-genealogias-da-web-2-0/72-literacia-e-literatura-na-web-2-0/276-do-flaneur-ao-ciberflaneur-breve-digressao-pelas-praticas-interactivas-do-espaco-contemporaneo>.

<sup>2</sup> A propósito do conceito de lugar, Michel de Certeau diz-nos que «um lugar é uma configuração de posições. Implica, talvez por isso mesmo, a indicação de uma certa estabilidade». Certeau, Michel – *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*, Petrópolis, Editora Vozes (2000), p. 201.

<sup>3</sup> Quanto à noção de espaço, Michel de Certeau diz-nos, por sua vez, que «existe espaço sempre que se tomam em consideração os vectores de direcção (velocidade e movimento), ou seja, o espaço é um cruzamento de várias mobilidades. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar, por exemplo, como uma espécie de unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais».

Certeau, Michel – *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*, Petrópolis (Brasil), Editora Vozes (2000), p. 202.

e espaçosa do que a simples noção de lugar, neste caso, bem mais restrita e segura, mas também mais quente, íntima e próxima de nós. Ou seja, se é verdade que a noção de lugar nos consegue transportar para um contexto onde as coisas tendem geralmente a situar-se muito mais próximas de nós, colocando-nos assim num sítio onde nos podemos sentir mais aquecidos, aconchegados e seguros, quase como se estivéssemos deitados em cima do calor do ventre materno (membrana protectora), também não é menos verdade, que a noção de espaço, por sua vez, nos parece transportar apenas para algo que fica, quase sempre, muito mais distante de nós, quase como se estivéssemos a tentar visualizar a imagem de um lugar tão difícil de alcançar que, na prática, só seria efectivamente alcançável se recorrêssemos, por exemplo, a uns binóculos portadores de uma mira de longo alcance. Aliás, esta é uma imagem que parece corresponder inteiramente ao pensamento do geógrafo americano Yi-Fu Tuan, nomeadamente quando este refere em *Space and Place* (1977) que «o lugar é essencialmente segurança, mas o espaço é acima de tudo liberdade»<sup>4</sup>.

Por outras palavras, diríamos ainda, para reforçar esta passagem de Yi-Fu Tuan que enquanto a ideia de lugar nos remete para um contexto de proximidade, encontro e localização de algo que pode ser percepcionado como habitável, acolhedor, estável e determinado (sítio específico)<sup>5</sup>, a de espaço, por sua vez, remete-nos imediatamente para o território incerto e alargado dalgumas das mais vastas paisagens americanas, com as suas estradas intermináveis e poeirentas em direcção ao Oeste (São Francisco), ou então em direcção ao Sul (México), tal como estas seriam descritas, e muito bem descritas, aliás, por um Jack Kerouac, nomeadamente, num dos livros que o haveria de tornar famoso, neste caso, a saber; *Pela Estrada Fora* (1960)<sup>6</sup>, mais conhecido ainda como a

---

<sup>4</sup> Tuan, Yi-Fu - *Space and Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press (1977), p.4.

<sup>5</sup> Esta ideia de lugar remete-nos, por exemplo, para uma belíssima passagem de W. Benjamin, onde este fala precisamente da «lei do sítio» (quarto, varanda, pátio, corredor), tal como esta seria descrita num dos seus livros de reminiscências, neste caso, a saber; *Infância em Berlim*, e que reza assim; «o tempo envelhecia nestes aposentos que davam para os pátios. Era por isso que a manhã, quando eu a encontrava na nossa varanda, parecia ser manhã há mais tempo e era mais igual a si mesma do que em qualquer outro lugar. Aqui, nesta varanda, eu nunca consegui esperar por ela, era sempre ela a esperar por mim. Estava sempre lá, naquele sítio, como que fora de moda, quando eu finalmente dava por ela». Benjamin, Walter – *Imagens de Pensamento*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim (2004), p. 75.

<sup>6</sup> Este famoso livro de Kerouac terá sido escrito em três semanas, de qualquer forma, um pouco mais do que *Os Subterrâneos* (1958) que terá sido escrito, segundo reza a lenda, apenas em três dias e três noites, sempre sob o efeito do álcool e de doses cavalares de benzedrina (estimulantes). Por outro lado, a irreverente história do livro resulta de uma longa viagem realizada pelo autor e pela sua namorada da altura (Neal) sempre pela mítica Route 66 que liga os EUA na direcção leste-oeste (Nova Iorque/São Francisco), e depois rumo às estradas poeirentas do Sul (México). Aliás, neste aspecto, basta retermos apenas a última página do livro para sermos imediatamente transportados para o tal território das vastas paisagens americanas. Assim, escreve o autor; «na América, quando o sol se põe e eu me sento no velho

bíblia *hippie*, ou a bíblia dos *Beatniks*. Além disso, esta ideia de espaço transporta-nos igualmente para os extraordinários horizontes da geografia imaginária dos *westerns* americanos, também popularizados como filmes de *cowboys* ou ainda como filmes do faroeste, tal como estes seriam arquitectados pela camara de um John Ford, de um Howard Hawks, ou ainda, porque não dizê-lo também, de um David Lynch. Aliás, neste último caso, basta pensarmos apenas nessa pequena obra-prima chamada *Uma História Simples* (1999)<sup>7</sup> para ficarmos completamente seduzidos, mas também profundamente comovidos com o desenrolar dessa impressionante leitura-narrativa-viagem-travessia pelas estradas intermináveis dalguns dos maiores estados americanos.

Nesta perspectiva, é óbvio que poderíamos ainda referir muitos outros filmes e livros, entre os quais um de Baudrillard, que também se tornaria muito conhecido, chamado precisamente *América* (1988)<sup>8</sup>, no qual o autor projecta a sua própria visão sobre alguns dos principais aspectos dessa vasta geografia americana, tão real e imaginária como os próprios percursos que o autor nos vai carinhosamente oferecendo à medida que vai deambulando entre as serras tranquilas do Novo México e as ruas sujas e ruidosas de Nova Iorque. Aliás, segundo o autor, este é um território que ele considera completamente despido das marcas e dos símbolos do passado, e inteiramente voltado para o futuro (sempre sem medo e complexos do que quer que seja, tal como é apanágio do imaginário e da cultura americanas). Ora, apesar desta aparente clareza entre as noções de espaço e de lugar, é preciso termos algum cuidado, nomeadamente, porque todas as considerações que temos estado aqui a fazer sobre estas noções, são ou podem ser, muito mais complexas, ambíguas e difíceis de delimitar, tais são ou podem ser, neste caso, os níveis de sentido e as camadas de complexidade das suas próprias construções e transformações culturais, provenientes das mais diversas origens e ramificações ideológicas (com os seus respectivos particularismos e localismos identitários), muitas vezes simplificados ou reduzidos ao seu aparente estado natural,

---

desembarcadouro do rio a olhar os longos, os tão longos céus de New Jersey, sinto imediatamente toda aquela vasta terra crua que se estende numa elevação incrível até à Costa Oeste, e toda aquela estrada interminável, e ainda as pessoas sentadas a sonhar com aquela extraordinária imensidão do espaço que as rodeia por todos os lados (possíveis e imaginários)». De facto, basta esta curta passagem para ficarmos completamente embriagados com a intensidade geográfica e poética destas belas paisagens americanas. Kerouac, Jack (1960) - *Pela Estrada Fora*, Lisboa, Editora Ulisseia (1978), p. 317.

<sup>7</sup> O filme *The Straight Story* (*Uma História Simples*), realizado por David Lynch, em 1999, relata-nos a história verídica de um homem (Alvin Straight), que com 73 anos de idade resolve realizar uma longa e atribulada viagem de mais de 500 quilómetros em cima de um simples corta relvas doméstico (pequeno tractor), a fim de poder visitar um dos seus irmãos mais velhos que na altura se encontrava gravemente doente (à beira da morte).

<sup>8</sup> Baudrillard, Jean (1988), *America* (Modern Voice), Verso Books (2010).

apenas para efeitos de entendimento e formalização conceptual. Por isso, embora se possa pensar, sentir, dizer e escrever que a experiência do lugar se poderá construir, na maioria dos casos, através do contacto regular com as pessoas e as coisas situadas num determinado contexto (local/sítio específico), e a experiência do espaço apenas através da busca ou da procura continuada das diferentes camadas de sentido, tão incertas, estranhas e improváveis (voláteis) como a própria matéria constitutiva de um qualquer labirinto imaginário, a verdade, porém, é que as coisas nem sempre são assim tão claras e fáceis de definir. Ou seja, embora o conceito de lugar seja aparentemente muito mais seguro, próximo, familiar e situado (contextualizado), e o conceito de espaço muito mais abstrato, livre, móvel, plástico, alargado, incerto e desconhecido, é preciso, voltamos a repetir, ter alguma atenção, nomeadamente, porque às vezes, muitas vezes até, estas duas noções acabam por se fundir e confundir para dar lugar a um espaço ainda mais vasto, ambíguo, permeável, problemático e híbrido, podendo assim, para todos os efeitos, assumir várias modalidades de intervenção e de sentido (em suma, estaríamos aqui a falar de um espaço altamente relacional e interactivo).

Um espaço relacional e interactivo que resulta da combinação de uma série de factores (móveis) que se articulam entre si com o objectivo de constituir uma vasta rede de ligações (económicas, políticas sociais, culturais, ficcionais, tecnológicas, humanas, etc), que permitem perceber o lugar, não como um ponto fixo, estável e seguro que emerge do meio do espaço (abstrato, livre, indeterminado), mas como uma «estrutura variável de significados» (Ryden, 1993: 38) que resulta de uma série de experiências e de modalidades de sentido (situações, reacções, vivências, sentimentos, ligações) que se encontram em constante transformação<sup>9</sup> e mobilidade<sup>10</sup>. É verdade que a questão da mobilidade, lato senso, muitas vezes, continua associada à ideia de uma certa perda de

---

<sup>9</sup> De facto, espaço e lugar acabam por andar intimamente ligados, quanto mais não seja à medida que nós os vamos experimentando enquanto verdadeiros praticantes do espaço, pois, tal como nos diz o geógrafo americano Yi-Fu Tuan, numa passagem aqui citada por Kent Ryden: «o espaço é uma estrutura variável de significados construída pela experiência de cada um de nós (...). Ou seja, o que começa por ser um espaço indiferenciado pode tornar-se num lugar à medida que o vamos conhecendo melhor e dotando de um certo valor (...). Em breve conheceremos algumas marcas da terra e os percursos que as ligam e transformam. Eventualmente, o que era uma estranha cidade e um mero espaço desconhecido torna-se afinal num lugar familiar. O espaço abstrato, carecendo de outra significância para além do da estranheza torna-se assim num lugar concreto, preenchido e portador dos mais variados sentidos». Yi-Fu Tuan citado por Kent Ryden, in *Mapping the Invisible Landscape*, Iowa City, University of Iowa Press (1993), p. 38).

<sup>10</sup> John Urry (sociólogo Inglês) defende precisamente a ideia de uma «sociologia das mobilidades» amplamente interessada em estudar o presente, não a partir de qualquer tipo de estrutura fixa, mas a partir das mais variadas formas de mobilidade, referindo assim, para todos os efeitos, que o «aeroporto é o modelo das nossas actuais cidades», tal como o telemóvel e o computador parecem continuar a ser os modelos da vida contemporânea em geral. Urry, John – *Mobilities*, Cambridge, Polity Press (2007).

sentido dos lugares, quase como se esta funcionasse como um factor de negação e de desvirtualização desse tal sentido primordial que ainda se pretende atribuir a alguns territórios (como se ainda existissem lugares puros e invioláveis). Ora, o que todos nós sabemos, e a própria antropologia e sociologia contemporâneas, nalguns casos, também tem ajudado a revelar (a começar por alguns dos trabalhos de Leroi-Gourhan, James Clifford, Lefebvre, Latour, Urry, entre outros), é que os lugares, hoje em dia, mais não são do que uma espécie de redes que resultam da articulação das mais variadas formas de mobilidade (económica, social, cultural, tecnológica, humana, etc)<sup>11</sup> que precisam de ser amplamente estudadas para que consigamos contrariar e ultrapassar essa velha ideia do lugar como uma estrutura fixa e cristalizada no tempo e no espaço, pois, tal como nos diz Lefebvre «o lugar é um espaço social e cultural em permanente transformação», ou então, segundo as palavras de Cresswell (2009), o lugar é simultaneamente «localização, mobilidade e sentido (de algo que nos escapa constantemente da palma das mãos)»<sup>12</sup>.

Ou seja, hoje em dia, os lugares, por mais pequenos, escondidos e remotos que ainda nos possam parecer, também estão igualmente ligados a muitos outros lugares e a outras tantas infra-estruturas de transporte e comunicação (mobilização), quanto mais não seja, através do enorme potencial das redes móveis e tecnológicas de que todos nós dispomos, e que fazem precisamente com que já não haja lugares fixos, virgens e completamente impenetráveis (daí que o mundo esteja, todo ele, demasiado mapeado). Aliás, este mapeamento geral do belíssimo planeta azul mais não faz, afinal, do que vectorizar o território até aos mais ínfimos pormenores, neste caso, graças às novas técnicas da cartografia dinâmica que permitem fazer justamente com que todos os lugares do planeta, incluindo os sítios aparentemente mais longínquos e isolados sejam totalmente cartografados, deixando estes assim de pertencer à geografia imaginária dos antigos nichos ecológicos (refúgios protectores) para passarem simplesmente a fazer parte de uma estrutura tecnológica que os converte ou transforma (vectoriza) num

---

<sup>11</sup> Esta ideia de rede é precisamente uma das questões que mais tem preocupado Bruno Latour que, aliás, defende a existência de uma «sociologia das associações» amplamente empenhada em analisar os fenómenos socioculturais, não a partir das velhas estruturas sociais (de raiz Durkheimiana), mas a partir daquilo que ele e alguns dos seus colaboradores (Michel Callon e John Law), em 1990, viriam a chamar de ANT (*Actor-Network Theory*), ou seja, uma teoria do actor-rede que tentaria perceber as articulações existentes entre os vários agentes sociais (humanos e não-humanos), usando para isso, todos os recursos disponibilizados, quer pela ciência, quer pela tecnologia, entre outros recursos. Bruno Latour – *Reassembling the Social. Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford (2005), ou ainda Latour, Bruno (1994) - *Jamais fomos modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica*, Rio de Janeiro, Editora 34 (1997).

<sup>12</sup> Cresswell, T. – *Place*, Royal Holloway, University of London, Egham, Uk (2009), p. 26.

conjunto de traços (coordenadas) organizados segundo os princípios básicos da navegação virtual (ficando estes agora a pertencer apenas a uma rede internacional de dados que os protege e distribui um pouco por todo o lado). Tudo isto para podermos afirmar que este controlo exercido sobre a maioria dos lugares do mundo revela claramente, tal como nos diz Paul Virilio, que «o espaço já não é o espaço geográfico das louras colinas da Toscana, sob o sol da Renascença Italiana, espaço “geométrico”, que tinha conseguido moldar, com o relevo perspectivico, uma visão durável do próximo e do distante, é antes o espaço de além-céu e além-mar, esse putativo “espaço cósmico”, cuja obscuridade já não é a da ausência de Sol, mas a da noite de um tempo sem espaço (físico), e sem outra extensão mensurável do que a desses anos de luz, sem estações, dado que à alternância do diurno/nocturno, se acrescentaria, a partir de agora, apenas uma alternativa baseada numa espécie de ausência geral de espaço (terrestre e extra-terrestre)»<sup>13</sup>.

Por isso, se é verdade que antes tínhamos a possibilidade de moldar a textura do espaço geográfico apenas com os nossos passos, os nossos gestos e os nossos actos (experiência do lugar), bastando para isso seguir os princípios básicos da velha máxima de Certeau que dizia que eram efectivamente os nossos «passos que moldavam os espaços, e que teciam os lugares»<sup>14</sup>, quanto mais não fosse como verdadeiros caminhantes ou praticantes do espaço urbano (*flâneurs*)<sup>15</sup>, na esteira de um Chateaubriand, de um Rimbaud, de um Baudelaire ou de um Benjamin, considerados aqui na sua verdadeira condição de amantes e praticantes de uma escrita<sup>16</sup> fortemente

<sup>13</sup> Virilio, Paul – *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água (2000), p. 25.

<sup>14</sup> Certeau, Michel de - *L'invention du quotidien (Arts de faire)*, Paris, Éditions Gallimard (1990), p.176.

<sup>15</sup> *Flâneur*, é um termo amplamente usado por Baudelaire, nomeadamente no seu célebre ensaio *O Pintor da Vida Moderna* (publicado pela primeira vez em 1863). Para o autor das *Flores do Mal*, *flâneur* é «aquele que se passeia por entre a multidão, que vagueia ao acaso, que se distingue nela por não ter destino, nem ocupação, e se funde ao mesmo tempo nela por assimilar, neste movimento, todas as destinações e fazer disso a sua ocupação (principal)» Baudelaire, Charles – «Texto do posfácio da autoria de Maria Teresa Cruz», in *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Passagens/Vega (1993), p.80.

<sup>16</sup> Estes terão sido, porventura, alguns dos muitos autores que escreveram como quem aprende a fugir de alguém ou de alguma coisa, já que aprender a fugir é não só uma forma de nos retirarmos do mundo, mas também uma maneira de nos libertarmos das forças que nos oprimem ou que simplesmente nos impedem de viver (livremente). Estes foram ainda alguns dos autores que escreveram como quem escreve para apertar o pescoço do leitor ou como quem atira uma garrafa ao mar, não na simples expectativa de serem salvos, mas na extraordinária expectativa de ainda poderem vir a salvar a vida de alguém que se encontre simplesmente a naufragar (em terra ou em alto mar), tal como já tínhamos referido no início deste trabalho de investigação (p. 13). Estas palavras inspiradas na vida e obra do grande Blumenberg, e nas suas extraordinárias «metáforas náuticas» são de facto muito instrutivas. O seu livro «*Naufrágio com Espectador*» é um bom exemplo deste programa dedicado às mais variadas e inquietantes metáforas da navegação contemporânea. Para uma análise detalhada dalgumas destas questões, veja-se, por exemplo, o livro de Hans Blumenberg – *Naufrágio com Espectador* (Paradigma de uma metáfora da existência), Lisboa, Vega (Comunicação & Linguagens), com o excelente prefácio de José Bragança de Miranda.

alicerçada na experiência libertária do espaço urbano, agora, pelo contrário, parece que estamos todos demasiado “condenados” a deambular freneticamente apenas pelo «território altamente desterritorializado» (Deleuze) desumanizado, controlado, vectorizado, mediatizado e virtualizado das novas plataformas digitais, sobre as quais vamos navegando desenfreadamente, de dia e de noite, sem parar, como uma espécie de nómadas digitais ou de *ciberflâneurs* (saltitando de *site* em *site*), quase como se já não precisássemos de procurar o sentido literal dos lugares geográficos da terra onde fomos habituados a viver, mas apenas o sentido dos inúmeros apelos virtuais provocados por um espaço a que chamaríamos agora, na ausência de uma melhor designação, tão somente de ciberespaço<sup>17</sup>. Mas, afinal, que espaço é este a que todos nós agora chamamos de ciberespaço? Ora, seguindo as palavras do seu criador (William Gibson) escritas em *Neuromancer* (1984) diríamos apenas que «o ciberespaço é uma espécie de alucinação consentida diariamente por biliões e biliões de operadores legítimos, em cada nação do mundo (...). Uma representação gráfica de dados retirados dos bancos de cada computador do sistema humano. Complexidade inimaginável. Raios de luz em faixas do não-espaço da mente, aglomerados e constelações de dados. Como luzes provenientes da cidade, piscando e piscando, sempre sem parar (...)»<sup>18</sup>.

Por isso, abandonada a velha perspectiva do lugar, considerado aqui na sua anterior condição de estrutura fixa e segura de algo que já não existe, ou que parece já não existir (autenticidade perdida?), só nos resta mesmo continuar a perceber o espaço como uma complexa constelação de ligações, mobilidades, fluxos, redes e outras tantas modalidades interactivas amplamente susceptíveis de expandir os princípios básicos desse «espaço inteiramente navegável» de que nos fala Manovich, no seguimento de uma velha máxima Pascaliana que nos indica precisamente que a única coisa que sabemos é que «estamos embarcados». Ora, se a única coisa que sabemos é que «estamos embarcados» (verdadeira metáfora náutica), então nada melhor do que permanecermos atentos e a navegar para não nos deixarmos naufragar (afundar). Esta é de facto uma imagem para onde «devemos continuar a dirigir o nosso olhar, por vezes os passos, e sempre o nosso pensamento», tal como diria Gonçalo M. Tavares num dos seus últimos livros, neste caso, a saber; *Uma Viagem à Índia*<sup>19</sup>. Ou seja, pensar no

---

<sup>17</sup> Ciberespaço (termo criado pelo romancista americano de ficção científica, William Gibson), todo ele muito bem documentado no livro *Neuromancer* (1984).

<sup>18</sup> Gibson, William (1984) – *Neuromancer*, Editora Aleph (1991).

<sup>19</sup> Tavares M., Gonçalo - *Uma Viagem à Índia. Melancolia Contemporânea* (um Itinerário), Lisboa, Editorial Caminho (2010), Canto I, p. 29.

conceito alargado de espaço, com todas as suas variantes ou modalidades possíveis de acção é pensar numa multiplicidade de noções e de operadores de natureza eminentemente digital, tais como, por exemplo; «ligação», «disseminação», «contaminação», «telepresença», «oscilação», «hibridação», «multiplicidade», «navegação», «conectividade», «trajectividade», «ubiquidade», «cibercultura», «hiperrealidade», «simulação», «colaboração», «interactividade», ou seja, toda uma série de noções que reforçam o potencial e a popularidade de tudo aquilo que é móvel, híbrido e interactivo, quase como se o mundo inteiro girasse apenas à volta deste vertiginoso «enfeitiçamento» proporcionado pelas actuais redes digitais.

Daí que esta «atração fatal», ou esta euforia generalizada vivida em torno dos mais variados feitos e efeitos da Web (e das tecnologias em geral), mais não faça do que confirmar tudo aquilo que alguns de nós já tínhamos verdadeiramente intuído, ou seja, que a única “certeza que ainda nos parece válida e segura”, é a de que estaremos sempre em trânsito ou em permanente movimento, e outras tantas vezes simplesmente à deriva, não só à medida que vamos correndo o risco de perder as coisas que mais desejamos e as pessoas que mais amamos (esse alguém que largamos a favor de uma nova viagem), mas também à medida que vamos alimentando o desejo, tantas vezes obsessivo e insaciável, de continuar verdadeiramente conectados a mais alguém ou a mais alguma coisa, pois, tal como refere Steven Shaviro; «conectar é preciso»<sup>20</sup>. Para mais tarde continuar a dizer que «o verbo conectar é uma verdadeira obscenidade no mundo de *Noir* (1999), o romance de ficção científica de Jeter. Lá as pessoas estão sempre a dizer coisas tais como, por exemplo; «espera aí que eu já te conecto», ou ele «que se conecte», ou «vai-te conectar». Em suma, «quem está conectado está verdadeiramente fodido»<sup>21</sup>, diz-nos o autor! Ou seja, na prática, «toda a conexão tem o seu preço», salienta Shaviro. E o preço de estarmos ou não conectados, de estarmos ou não ligados, é o preço que pagamos ou que temos vindo a pagar, por nos continuarmos a “rebolar” excessivamente em cima do teclado, por nos continuarmos a “rebuçar” em cima do rato ou por continuarmos simplesmente a “fazer amor” com o ecrã, ele que incita, induz, seduz, de um para muitos e de «muitos-para-muitos» (em rede), quase como se fôssemos uma espécie de fantasmas interactivos incapazes de resistir aos movimentos demasiado atractivos desse extraordinário «mapa de intensidades» (Deleuze), repleto de

---

<sup>20</sup> Shaviro, Steven - «Ligações Perigosas: a ontologia das redes digitais», in Bragança de Miranda, José A. e Teresa Cruz, Maria (Org.) - *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002), p.197.

<sup>21</sup> Jeter, K.W- *Noir*, Londres, Orion Millenium (1999), pp.192-200.



imagens soltas, de viagens imprecisas e de ligações tantas vezes hesitantes e interrompidas, mas que, no entanto, vão adquirindo muitas outras dimensões, e outras tantas camadas (camadas sobre camadas de sentido), ou repetições de repetições, ou seja, «repetições do mesmo», «repetições do diferente», quase numa espécie de esquizofrenia compulsiva de «diferença e repetição, repetição e diferença», «diferença e repetição, repetição e diferença» diria Deleuze para complicar mais um bocadinho os contornos já de si um tanto ou quanto indefinidos desta problemática altamente aliciante do espaço contemporâneo. Assim sendo, nada melhor do que continuarmos a navegar, sem mapa, sem guia e sem direcção demasiado precisa, não só na tentativa de experimentarmos uma nova série de possibilidades interactivas que nos permitam conquistar uma determinada infinidade de estados virtuais, todos eles agora verdadeiramente agenciados segundo a ordem desta nova geografia poética do espaço reticular (ciberespaço), mas também na tentativa de traçarmos ou de retraçarmos os contornos de uma qualquer hiperficção, tantas vezes repleta de atalhos, saltos, interrupções, camadas, imagens, ligações, bifurcações e tantos outros apelos imaginários, muitos deles absolutamente atractivos e eróticos, logo, amplamente susceptíveis de dar forma, função e sentido a tudo aquilo que nos permita alimentar o desejo de andar de um lado para o outro (como verdadeiros nómadas digitais), e não tanto o desejo de chegar a onde quer que seja.

Escusado será dizer que o maior ou menor grau de concretização desta experiência irá depender, naturalmente, não só do tipo de necessidades e de desejos do respectivo nómada digital (*ciberflâneur*), e dos trajectos que este venha a traçar e a percorrer, mas também dos diferentes níveis de satisfação (prazer), ou de dificuldade pelos quais ele entretanto tenha que passar até conseguir alcançar tudo aquilo a que se propôs inicialmente. Ora, na prática, do que nós estamos aqui a falar é de uma experiência de navegação que, para todos os efeitos, se apresenta como uma espécie de jogo interactivo no qual o que interessa não é tanto chegar a onde quer que seja, mas apenas navegar ou deslocar-se indefinidamente, não só na expectativa de podermos alcançar alguns níveis de satisfação pessoal (prazer), mas também na expectativa, ainda que virtual, de podermos exorcizar algumas das muitas limitações e insuficiências do real, já que, afinal, «é por aqui que toda a gente passa, mas também é por aqui que não passa ninguém», quase como se os princípios básicos da navegação digital mais não fizessem do que ajudar-nos a assumir uma infinidade de estados virtuais de proximidade e afastamento ou de ligação e desligação em relação a algo que pode não passar de uma

simples promessa de libertação do desejo de querermos colecionar uma infinidade de estados (ilusórios), ou outras tantas sensações verdadeiramente paradoxais acerca do mundo em que vivemos. Aliás, a existência dalguns destes paradoxos resultam precisamente do facto de vivermos vertiginosamente dentro e fora (*on/off*) da bocarra desta enorme rede digital, ela que nos coloca, quase sempre, não só perante a ameaça da desligação absoluta do desejo de possuímos aquilo que nos falta (criando-nos assim uma enorme falta de desejo), mas também perante o fetiche imediato dos mais variados apelos de ligação (em nome de uma qualquer ligação total?), ou seja, não nos apresentando assim qualquer tipo de desfecho final, o que nos leva a deduzir que estar «desligado é a grande ameaça», e que «estar conectado é estar completamente fod...»<sup>22</sup>, diria novamente Shaviro para baralhar ainda mais os vários elementos desta famosa equação que tende a caracterizar uma boa parte das principais plataformas de navegação digital. Todas elas altamente preparadas não só para desenvolver, criar, aplicar e reactualizar alguns dos mais variados estados virtuais (móveis e interactivos), e outros tantos níveis alargados de estimulação imediata dos sentidos e dos afectos, mas também para alimentar o desejo, a necessidade e a esperança de todos aqueles que pretendam continuar a viajar, a navegar e a flutuar permanentemente pelas redes digitais, a fim de poderem viver menos mal perante algumas das inúmeras limitações e insuficiências do real, já que, para todos os efeitos, a rede parece labutar, sempre sem parar, para que o grande jogo da ficção acabe, afinal, por nunca terminar.

Entretanto, o grande problema dalgumas destas estruturas de navegação parece surgir, diria ainda Steven Shaviro, quando «ao cabo de algum tempo, ela (a rede) já não nos faz “tripar”», levando-nos assim a depender «de uma dose cada vez maior (de apelos ou de estímulos), apenas para não andarmos a cair»<sup>23</sup>, ou tão somente para nos conseguirmos manter de pé. Ora, nesta perspectiva, diríamos apenas, tal como Duchamp, que se «a arte é uma droga que gera dependência» (as mais variadas formas de dependência), então as actuais redes tecnológicas serão exactamente o quê? A propósito desta questão, li em qualquer lado, se bem que já não me lembre exactamente a onde, que «tudo na vida pode ser uma droga» (o amor, o sexo, a família, o dinheiro, o trabalho, a linguagem, a cidade, a leitura, tal como a comida, o corpo, a pintura, a escrita, a fotografia, o cinema, o jogo, as tecnologias, etc), embora eu continue a achar,

---

<sup>22</sup> Shaviro, Steven - «Ligações Perigosas: a ontologia das redes digitais», in Bragança de Miranda, José A. e Teresa Cruz, Maria (Org.) - *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002), p.197.

<sup>23</sup> Shaviro, Steven – *Ibidem* (2002), p. 202.

neste caso concreto, que mais do que uma «droga», as actuais redes tecnológicas podem ser de facto uma espécie de «extensores da criatividade» (Abraham Moles) compostos por uma infinidade de «estruturas variacionais» de navegação, não só capazes de potenciar alguns dos mais variados estados de existência (virtual), quase como se fossem uma espécie de «máquinas de emaranhar paisagens interiores» diria acertadamente o poeta Herberto Helder, mas também capazes de nos retirar a camisinha protectora da razão, a fim de podermos ensaiar ou experimentar, descomplexadamente, muitas outras possibilidades, dentro e fora, por exemplo, do enorme laboratório interactivo das redes sociais, quase como se quiséssemos mostrar que afinal ainda estamos aqui.

- Olá! Olá! Estamos aqui! Estamos aqui! Venham salvar-nos deste naufrágio, diria uma das vozes mais persistentes do *Facebook*, mas a verdade é que ninguém parece estar disponível para a ouvir. Aqui, simplesmente, ninguém parece ter ouvidos para ninguém. Mais um *like* e outro, e ainda outro, e mais outro, e assim sucessivamente, sem parar, quase até à exaustão. A verdade é que aqui não há nada para salvar, diria agora uma das vozes mais inquietantes do *Twitter*. Mas nós insistimos, na tentativa de nos tornarmos um pouco mais “populares”, e até quem sabe, um pouco menos infelizes, e então *twittamos* e *facebookamos* vezes sem conta, sempre sem parar. Afinal de contas, eu *facebooko*, tu *facebookas*, ele *facebooka*, nós *facebookamos*, vós *facebookais*, eles *facebookam*, ou então eu *twitto*, tu *twittas*, e assim, uma vez mais, sucessivamente, sem parar. Ou então conforme nos diz, uma vez mais Shaviro, quando escreve: «Assim que tal acontece, pouco importa que se esteja agarrado ou não, como receia Zizek, “apenas a simulacros virtuais”, ou que, tal como afirma Heim, em tom mais optimista, só agora se consiga “contactar com a realidade”»<sup>24</sup>. Porque, afinal, o que importa é estarmos aqui, ali, acolá, além, em qualquer lado, em todo o lado. Quase como se fossemos os detentores do dom da ubiquidade? Ou então, como escreveu Jeter em *Noir* (1999) fazendo ainda uma referência evidente à fórmula básica da dependência, amplamente desenvolvida a partir da célebre «álgebra das necessidades» de Burroughs, no romance *Naked Lunch* (2002), quando este escreve: «neste momento, uma pessoa pagará qualquer preço apenas para se sentir outra vez normal»<sup>25</sup>. É evidente que a partir daqui todas as fronteiras vacilam. Ou seja, tal como no automóvel, mas

---

<sup>24</sup> Shaviro, Steven – *Ibidem* (2002), p. 206. Tomo aqui a liberdade de repetir uma passagem por nós já enunciada anteriormente nas páginas 202 e 203, a propósito da alucinação generalizada das imagens.

<sup>25</sup> Jeter, K.W- *Noir*, Londres, Orion Millenium (1999), p. 460.

agora com mais velocidade e intensidade, reduzimos e aceleramos vertiginosamente apenas para tentar ultrapassar tudo aquilo que ainda nos possa aparecer à frente. A adrenalina, essa, sobe no momento em que largamos a embraiagem. Depois disso, só uma certeza nos guia, isto é, a certeza de que não sabemos exactamente para onde é que vamos ou em que direcção é que estamos exactamente a circular, tais são, neste caso, os apelos ou os estímulos para que possamos continuar vertiginosamente a navegar. Mas, afinal, não é verdade que nos podemos simplesmente desligar (*offline*)? Será que podemos? Perguntem a quem por lá anda durante umas boas horas seguidas por dia, e logo obterão a resposta, que não será nada animadora, na maioria dos casos. Enfim, se é verdade que não sabemos exactamente por onde é que vamos. Se é verdade que não sabemos exactamente para onde é que vamos. Também não é menos verdade que através de todos estes feitos e efeitos da *Web*, nós podemos ir não só por aqui e por aí, mas também por ali, por acolá, por além ou por outro lado qualquer, numa infinidade de trajetórias e de bifurcações possíveis e imaginárias, quase como se andar ou fazer andar fosse agora uma maneira de fazer existir algumas das muitas formas de existência. Existências meramente reais ou virtuais?

Existências reais ou virtuais, isso agora pouco importa. O que importa é fazer existir uma nova pluralidade de possibilidades criativas que nos permitam dar a ver, dar a ver de outro modo, de modo diferente, sempre na tentativa de fazer com que esta relação um tanto ou quanto erótica ou fetichista com as coisas permaneça bem activa na nossa mente, ou seja, fazendo assim com que os outros existam e com que nós próprios nos recusemos a não existir à medida que vamos criando e reinventando outras modalidades de relação, aproximação, encontro, deslocação e interacção com o mundo que nos rodeia, pois, só assim é que conseguiremos chegar um pouco mais longe. Chegar um pouco mais longe? Fixar o fugidío? Aprisionar o eco? Congelar o instante? Consumir o efémero? Agarrar o vento? Encontrar a «pílula da felicidade?». Se é certo que não possuímos qualquer tipo de resposta definitiva para dar, nem sobre este assunto, nem sobre muitos outros, se é certo que se perderam as chaves da interpretação séria e rigorosa das imagens do humano e do mundo, também não é menos certo que o melhor é pensarmos que o «preço da esperança é a vida» (Benjamin), e que a vida, neste caso, serve precisamente para podermos fabricar uma «fenda» que nos permita romper com as muitas «sombrias do real», à maneira de Lawrence, tal como referem Deleuze e Guattari (1991) quando escrevem que «os homens fabricam continuamente uma sombrinha que os abriga, no interior da qual traçam um firmamento e escrevem as suas

convenções, as suas opiniões, mas o poeta e o artista, praticam uma fenda na sombrinha, rasgam mesmo o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e ventoso e enquadrar numa brusca luz uma visão que surge através da fenda (...). Serão sempre necessários outros artistas para fazer outras fendas, operar as destruições necessárias, talvez cada vez maiores, e restituir assim aos seus antecessores a incomunicável novidade que se tinha deixado de saber ver. Nesta perspectiva, o pintor não pinta numa tela virgem, nem o escritor escreve numa página branca, mas a página ou a tela estão desde logo de tal modo cobertas por «clichés» preexistentes que é necessário antes de mais apagar, limpar, laminar ou até rasgar para depois conseguir fazer passar uma corrente de ar puro vinda do caos, ou de qualquer outro lugar»<sup>26</sup>.

Esta é uma daquelas passagens que nos fazem pensar na mítica personagem de Ulisses, a lutar continuamente para se libertar das amarras de um qualquer espaço labiríntico (agora da ordem do virtual), para dentro do qual parece haver cada vez mais pessoas a querer entrar, embora algum tempo depois, se possa ficar com uma estranha sensação de dependência em relação a uma série de factores e de estímulos muito difíceis de controlar, mas que precisaremos urgentemente de aprender a gerir, sob pena de não conseguirmos lá deixar a tal «fenda», ou marca criativa de que falavam anteriormente Deleuze e Guattari. Ora, tudo isto apenas para podermos pensar seriamente sobre a maior ou menor pertinência dalgumas destas questões, ou pelo menos, para não ficarmos demasiado parados no tempo, continuando assim a explorar tudo aquilo que ainda houver para explorar, não tanto no sentido de «esticar a corda» até ela partir, mas no sentido de tentarmos perceber as palavras de Blanchot, quando este escreve sobre o arrepio das palavras de Pascal «ante o silêncio eterno do espaço, e o arrebatamento de Joubert, ante o céu estrelado de vazios, e que Mallarmé dotou de uma experiência nova, isto é, o espaço como aproximação a um outro espaço, origem criadora e aventura do movimento poético. Ora, se ao poeta pertencem a angústia, a preocupação da impossibilidade, a consciência do nada, e esse tempo de aflição que é o seu próprio tempo(...)»<sup>27</sup>, então ao viajante, ao andarilho, ao artista, ao nómada inquieto, e em particular ao *ciberflâneur* pertencerão algumas das palavras de Baudelaire, quando este afirma que «uma das condições essenciais para experienciar o mundo, é deixar-se afectar pelo presente, e por todos os detalhes em que este ainda se exprime (...)»<sup>28</sup>,

<sup>26</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix - *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Minuit (1991), p. 178.

<sup>27</sup> Blanchot, Maurice – *O Livro por Vir*, Lisboa, Relógio D'Água (s/d), p. 249.

<sup>28</sup> Baudelaire, Charles - *O pintor da vida moderna* (posfácio de Teresa Cruz), Lisboa, Vega (1993), p.79.

sendo certo também, que este presente é cada vez mais afectado por tudo aquilo que é móvel, plástico, permeável e verdadeiramente interactivo. Assim sendo, e sem a veleidade de nos querermos colocar no lugar daqueles que ainda se acham capazes de interpretar os múltiplos e variados sintomas do presente, nós diríamos apenas, que o presente tende a aparecer-nos, cada vez mais, como algo verdadeiramente ininterpretável. Por isso, partindo deste princípio básico, mas não nos querendo furtar à ingrata responsabilidade de pensar (afinal, quem é que ainda se atreve a interpretar o que quer que seja?), nós diríamos, uma vez mais, que o presente parece exprimir-se, neste caso, através da inteligência, da criatividade, da capacidade, da competência e da coragem de todos aqueles (poetas, artistas, filósofos, etc) que não desistem de lutar a favor das mais variadas formas de liberdade e de criatividade, agindo assim contra todas as formas de absolutismo e de opressão, sempre na tentativa, tantas vezes inglória, de conseguir, pelo menos, levantar algumas questões acerca dos principais sintomas do chamado nosso tempo (se bem que tempo nenhum nos pertença).

Nesta perspectiva, nós diríamos, uma vez mais, que o presente parece continuar a exprimir-se através do pensamento, da voz, dos gestos e dos passos cada vez mais atentos e criativos de todos aqueles que ainda se dispõem a pensar, a sonhar, a sentir, a escrever e a navegar, dias e noites a fio, sem parar. O tempo passa, é certo. Foge, e escapa-se-lhes continuamente por entre os dedos, quase como se este ainda quisesse agarrar aqueles que se dispõem a navegar pelas margens flutuantes desse imenso e intenso laboratório que é o mundo, mas também o mundo digital, onde afinal acabamos, agora, quase todos por criar, partilhar e reactualizar algumas das nossas mais íntimas ligações (em forma de rede móvel e interactiva), quase como se as plataformas digitais funcionassem como uma espécie de vibradores repletos de características um tanto ou quanto psicoactivas, logo, demasiado bem preparados para criar, oferecer, garantir e perpetuar a satisfação dalguns dos nossos mais íntimos e variados desejos auto e hétero-eróticos. Ora, se é verdade que a satisfação da maioria destes desejos parece estar “virtualmente garantida”, também não é menos verdade, que o sabor dessa satisfação pode ser demasiado diversificado, mas a cor, essa, é certamente o azul. E o azul, neste caso concreto, só pode ser o azul-cobalto, tão raro na natureza, mas tão abundante na imaginação. Ou então o «azul eléctrico» do mar, onde acabamos por naufragar de dia e de noite, sempre sem parar. Sem deter o poder, copiar, cruzar, inserir, ver, editar, abrir e fechar as janelas, mas também recuar, avançar, partilhar, navegar, ou seja, na prática, nada nos parece restar a não ser continuar a viver sob os efeitos desta espécie de

«estética da interactividade e da colaboração» diria S. Penny. Quase como se não precisássemos mais de nos ligar ao espaço físico da matéria (lugar/terra/território), mas apenas à experiência da promessa virtual e altamente libertária do ciberespaço. Quase como se não precisássemos mais de nos ligar aos enredos da velha temporalidade humana, mas apenas aos contornos da experiência proveniente dalguns dos mais variados fenómenos do *cibertempo*. Ou, ainda, quase como se não precisássemos mais de nos ligar aos aspectos verdadeiramente existenciais (fisiológicos, biológicos, neurológicos, espirituais, etc), mas apenas a muitas outras formas de vida meramente virtuais, até que um dia possamos efectivamente perder de vista o horizonte que nos liga à outra margem do ecrã. Partes de um «ecrã total»? Partes de um «pornógrafo demasiado electrónico»? «Arte da hibridação»? (Couchot). Arte da lubrificação? Desejo de contaminação? De contaminação da vida? Ou apenas atalhos e retalhos de uma qualquer hiperficção repleta de sons, de palavras e de imagens demasiado soltas?

O velho Jack London, diria apenas: «Fogos-fátuos, vapores de misticismo, desarmonias psíquicas, orgias anímicas, gemidos no meio da sombra das coisas, ligações bizarras, véus e tecidos de palavras, subjectividades balbuciantes, sondagens às cegas e divagações ondulantes, mas também fantasias ontológicas e alucinações (culturais, técnicas, poéticas, estéticas e eróticas) onde se parecem materializar, apesar de tudo, alguns dos maiores sonhos e fantasmas da esperança»<sup>29</sup>, a que todos nós precisaremos certamente de permanecer ligados, quanto mais não seja para podermos perceber um pouco melhor que, afinal, «não somos, nem donos da vida, nem da narrativa, nem da história, nem do conhecimento, nem do que quer que seja», escrevia um belo dia Jorge Listopad, no Jornal de Letras, a propósito dos que amam a dança, dos que amam os pássaros, dos que amam as estradas, dos que amam o movimento, mas também de todos aqueles que amam a liberdade poética das palavras e das imagens, e ainda a misteriosa vertigem dos passos. Uma misteriosa vertigem dos passos que nos transporta igualmente para o universo ficcional de uma das personagens errantes (Quinn/William Wilson) da célebre «cidade de vidro» incluída na *Trilogia de Nova Iorque* (2004) de Paul Auster, ou seja, uma personagem que para se manter de pé e bem ligada à vida, mais não fazia do que deambular vertiginosamente pelas ruas labirínticas da cidade de Nova Iorque (essa cidade aparentemente inesgotável), sempre bem ciente de que «o movimento representava a essência do acto de pôr um pé diante do outro, e

---

<sup>29</sup> London, Jack – *John Barleycorn ou memórias alcoólicas*, Porto, Livraria Civilização (1975), p. 232.

que isso bastava para que ela seguisse a errância do seu próprio corpo. Desta forma, todos os lugares do mundo se tornavam muito semelhantes (caminhando assim sem destino), e talvez, por isso mesmo, deixava de ter importância o sítio onde se encontrava. Nos seus melhores passeios, conseguia atingir o sentimento de que não estava em sítio algum. E isso era, afinal de contas, tudo aquilo que pedia às coisas: não estar em sítio algum»<sup>30</sup>, quase como se «o mundo inteiro fosse feito apenas de plasticina», diria Heitor Cortesão, já que a plasticina é um desses raros materiais lúdicos que permite dar forma, função e sentido a algumas das mais extraordinárias «formas de vida», para que assim tudo possa continuar a mudar, ou para que assim nem tudo fique exactamente na mesma.

Porque, infelizmente, todos nós sabemos muito bem, até por experiência própria (que é quase sempre a melhor das experiências), como é fácil nos deixarmos acomodar, como é fácil nos deixarmos ficar à espera de que algo aconteça, como é fácil deixarmos de nos mover e comover, como é fácil ficarmos demasiado parados ou muito pior do que isso, como é fácil adormecermos ou deixarmos que nos adormeçam, quando na realidade, um dos grandes problemas do presente parece residir precisamente aí (no facto de nos deixarmos adormecer). Ora, se isto acontecer, lá virá o dia e a hora, em que nos levantaremos da cama com a estranha sensação de que conquistámos o mundo inteiro<sup>31</sup>, quando na verdade não teremos feito nada mais do que passar a noite inteira a sonhar com algo que talvez ainda não exista, mas que poderá efectivamente vir a existir, bastando para isso que continuemos a trabalhar. Assim sendo, porquê adiar a viagem de continuar a viajar, já que «alguma vez se há-de ter que parar?», interrogava-se Aristóteles no tempo em que os humanos talvez se pudessem dar ao luxo de não saber navegar, quase como aquela personagem errante da *Ilha do Dia Antes* (1994) de Eco<sup>32</sup>,

---

<sup>30</sup> Auster, Paul - *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber (2004), pp.10-11.

<sup>31</sup> Passagem livremente adoptada por nós, a partir do excerto de um dos versos do poema *Tabacaria*, de Fernando Pessoa (heterónimo Álvaro de Campos), onde reza assim; «Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama». Pessoa, Fernando – *Obra poética de Fernando Pessoa/Poesias de Álvaro de Campos* (Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros), Lisboa, Publicações Europa América, p.210. A propósito da obra poética de Pessoa, veja-se ainda a análise crítica feita por José Gil (entre outros autores) no seu livro, *O Espaço Interior* (no caso da análise desta passagem, veja-se a pág. 18). Gil, José - *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença (1993), p.18.

<sup>32</sup> Eco, Umberto – *L'isola del giorno prima* (1994), Milão, Bompiane. Ou, *A Ilha do Dia Antes*, Lisboa, Difel (1995). A propósito desta obra, Peter Bondanella diz-nos em *Umberto Eco e o Texto Aberto* (1997) que com este livro o autor terá criado um «mundo imaginário de noções pós-modernas acerca da arte, da cultura e da ciência, embora esse mundo nos seja apresentado como estando situado no passado distante da época barroca, recordando-nos assim que continuam a existir muitas outras possibilidades debaixo do sol, sobretudo quando se trata de ficcionar sobre teoria da literatura, da arte ou da cultura». Bondanella, Peter – *Umberto Eco e o Texto Aberto* (Semiótica, Ficção e Cultura), Lisboa, Difel (1998), p. 203.



que naufragava nos mares do sul, a bordo de um navio abandonado ao largo de uma ilha que não conseguia alcançar, exactamente por não saber nadar. Ora, quase como essa personagem errante, também nós, muitas vezes, parecemos andar a naufragar, a flutuar, a derivar, a navegar ao lado de uma ilha abandonada, mas que, apesar da suposta proximidade, também a não conseguimos alcançar, se bem que isso não nos deva impedir de continuar a lutar por ela, bem pelo contrário, quase como se fôssemos lá encontrar os últimos vestígios ou mistérios de um qualquer «paraíso perdido». Ou seja, no fundo, o mais importante é que cada um de nós consiga fazer as suas próprias escolhas, tomar as suas próprias decisões, traçar o seu próprio caminho (quer nos labirínticos bosques do real, quer nos labirínticos bosques da ficção e/ou da hiperficção), o que significa, na prática, estarmos disponíveis para experimentar tudo aquilo que se nos apresente como livre, poético, móvel e interactivo<sup>33</sup>, pois, tudo aquilo que é livre, poético, móvel e interactivo possui não só o raro potencial de nos estimular o corpo, o desejo, o pensamento e a imaginação, mas também o raro condão de nos ajudar a perceber um pouco melhor a complexidade e a diversidade do presente, pois, tal como nos diz, embora por outras palavras, José Bragança de Miranda, numa passagem do seu livro de *Ensaio de Crítica da Cultura* (1998): «O presente não é um mero obstáculo, mas tudo o que há, mais as figuras que o existente pode assumir. Neste contexto, qualquer relação do pensamento ao «real» é da ordem do ficcional, e isto tem de ser assumido explicitamente»<sup>34</sup>, sob pena de não compreendermos uma parte significativa daquilo que estará agora a acontecer à nossa volta.

---

<sup>33</sup> Tese sobre a qual nos iremos debruçar já no nosso próximo ponto de reflexão.

<sup>34</sup> Bragança de Miranda, José A. – *Traços - Ensaio de Crítica da Cultura*, Lisboa, Vega (1998), p.16.

**3.1.4. Tudo o que é móvel e interactivo tende a seduzir. Breves considerações sobre o *flâneur* e o *ciberflâneur*<sup>1</sup>.**

«Eu não quero ter a terrível limitação daqueles que vivem apenas em função daquilo que é passível de fazer sentido. Eu não! Eu quero uma verdade inventada por mim.»  
(Clarice Lispector).

Nada melhor do que fazermos uma “grande viagem” para podermos perceber imediatamente que tudo aquilo que é móvel e interactivo tende de facto a seduzir os nossos sentidos e a estimular a nossa imaginação, mas também a transformar a nossa própria percepção do mundo. Ora, partindo desta premissa inicial, permitam-me que tome a liberdade de começar esta reflexão com um pequeno texto que escrevi logo depois de ter realizado uma curta “viagem pelo mundo”, aqui há uns anos atrás, e que serve agora, justamente, para simbolizar a forma como fui levado a desenhar um plano de navegação que entretanto se tornaria amplamente devedor dalguns dos princípios básicos da cartografia Benjaminiana. Uma cartografia, aliás, tão real e imaginária como, por exemplo, alguns dos princípios que o autor haveria de deixar bem vinculados num dos seus livros de reminiscências, neste caso, a saber; *Infância em Berlim por volta de 1900*, nomeadamente quando este escreve que «não conhecer bem os percursos de uma cidade não tem muito que se lhe diga. Perder-se, no entanto, numa cidade, tal como é possível acontecer num bosque, requer instrução. Nomes de ruas devem então falar àquele que se

---

<sup>1</sup> Aproveito desde já para salientar que uma parte significativa da reflexão aqui apresentada sobre as questões altamente problemáticas do *flâneur* e do *ciberflâneur* resulta do desenvolvimento aprofundado de um artigo que eu escrevi em 2009 (sob o título de *Viagem*) para o *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura* (2009), coordenado pelos Investigadores António Fernando Cascais, José Augusto Mourão, José Bragança de Miranda, Maria Augusta Babo, Maria Teresa Cruz, Margarida Medeiros, e Raquel Henriques da Silva, e organizado editorialmente pelo CECL, em colaboração com o Ministério da Cultura/IGESPAR. Este *Dicionário Crítico* foi desenvolvido no âmbito alargado do projecto «Comunicação, Cultura e Arte no Museu do Cão» (2008-2010), encontrando-se, por isso mesmo, inteiramente disponível para consulta gratuita, quer na página do CECL (<http://www.cecl.com.pt/pt/publicacoes/dicionario-critico>), quer na do Museu do Cão (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte>). Para consultar o artigo acima enunciado (*Viagem*, 2009) veja-se o endereço disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=180>.

perdeu como o estalar de ramos secos, e pequenas ruas no interior da cidade devem reflectir-lhe as horas do dia com tanta clareza como se fossem um vale. Esta é uma arte que aprendi tarde; ela concretizou o sonho cujos primeiros vestígios foram meros labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos. Não, não os primeiros, pois, antes deles houve um que lhes sobreviveu. O caminho para esse labirinto (...)»<sup>2</sup>. De facto, o caminho para esse misterioso labirinto haveria de tornar-se muito difícil para Benjamin, não só devido ao seu próprio temperamento (espírito profundamente melancólico), mas também devido à sua provável «incapacidade para ler um mapa de ruas», diz-nos Susan Sontag, logo no início da introdução do livro *Rua de Sentido Único, e Infância em Berlim*<sup>3</sup>, «dando assim a entender que uma pessoa precisa de muita prática para se conseguir perder, o que confere um sentido original a essa tal «impotência perante a cidade»<sup>4</sup> de que tanto falava Benjamin.

Ainda a propósito desta «impotência» ou desta falta de orientação geográfica (metáfora de tantas outras faltas), a autora diz-nos que um dos objectivos de Benjamin «é chegar a ser um competente leitor de mapas de ruas, que saiba como perder-se. E também situar-se, através de mapas imaginários»<sup>5</sup>, reforçando assim a ideia de que seria precisamente a partir desta necessidade de superar as dificuldades aparentemente banais da cartografia urbana que Benjamin iria aumentar o seu «amor às viagens, e o seu domínio da arte de se perder (em ambientes mais ou menos desfavoráveis)»<sup>6</sup>. Esta é, aliás, uma arte tão difícil de conceber, que uma pessoa que queira realmente aprender a perder-se não tem outra alternativa senão por os pés ao caminho e assim experimentar *in loco* o prazer e a dor que advém dessa prática libertária que decorre justamente de uma misteriosa relação de encontro proporcionada pelo tão famoso «amor às viagens» (erotismo da viagem). Quanto a isso, confesso que foi precisamente este amor visceral (profundo, entranhado)<sup>7</sup> que eu sentia e ainda continuo a sentir pela metáfora e pela

---

<sup>2</sup> Benjamin, Walter – *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim* por volta de 1900 (com Introdução de Susan Sontag), Lisboa, Relógio D'Água (1992), p. 115.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter - *Ibidem* (do texto de introdução de Susan Sontag), Lisboa, Relógio D'Água, p. 14.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 10. Neste aspecto, escreve Benjamin sobre Paris; «esta cidade ensinou-me a arte de perder-me» (Sontag, *op. cit.*, p. 11).

<sup>5</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 14-15.

<sup>7</sup> Confesso, sem receio de me voltar a repetir, que foi precisamente este amor visceral que eu sentia, e que ainda continuo a sentir pela ideia geral de viagem, considerada aqui, não só enquanto operador de transformação das várias modalidades do possível (operador de transformação da nossa própria percepção do mundo), mas também, enquanto operador de «mobilização erótica» (Sloterdijk) dos nossos próprios desejos, sensações e afectos (operador de estimulação da nossa experiência quotidiana), que haveria de estar na origem do trabalho por nós investido neste terceiro capítulo da tese (todo ele, aliás, dedicado, directa ou indirectamente, a esta aliciante problemática), mas também, na origem do esforço empreendido

experiência geral da viagem, associado igualmente à misteriosa vontade de descobrir e aprender a potenciar algumas das coisas aparentemente mais simples, livres e criativas da vida (como, por exemplo, caminhar, trilhar, errar, vaguear, deambular e vagabundear livremente pelo mundo, mas também pelo mundo das ideias) que haveriam de conduzir o meu desejo de empreender essa tal viagem acima enunciada, que passarei agora, em traços largos, a descrever. Ou seja, uma viagem que, na prática, começaria mais ou menos assim. Primeiro, começo por fechar os olhos, e abrir um mapa-múndi ao acaso, depois por saborear uma barra de chocolate, e um vinho de *Bordeaux*, e só muito mais tarde, por bebericar um pequeno cálice de champanhe de *Epernay*. A seguir, mergulho nas águas transparentes do Mediterrâneo, e passo a viver rodeado de azul a bordo de um cruzeiro qualquer, em alto mar, até que um dia, de forma completamente inesperada, os motores do avião começam finalmente a trabalhar, as asas do pássaro electrónico a levantar voo, e a metáfora poética das pernas, dos passos e das asas do desejo a mexer imediatamente com a minha insaciável vontade de partir (qual nómada inquieto), quase como se agora já nada me conseguisse deter, ou como se nada me fizesse parar, não só à medida que ia saindo, pouco a pouco, do anestesiante espaço do estar (espaço sedentário), mas também, à medida que ia entrando, lentamente, no inquietante espaço do andar, neste caso, do andar enquanto espaço de verdadeira «mobilização erótica» dos sentidos, dos desejos e dos afectos, isto para recorrermos a uma bela expressão de Peter Sloterdijk, usada num dos livros que escreveu *Sobre a Intoxicação Voluntária* (1999)<sup>8</sup>. Uma bela expressão que também pode ser usada, neste caso, para nos ajudar a estimular o desejo de andar, andar, andar, num rodopio permanente, atrás dalgumas daquelas coisas que ainda nos possam encantar e seduzir, seguindo assim o exemplo do caçador que não desiste de correr, vertiginosamente, atrás da sua presa preferida (seja esta uma pessoa, um país, uma ilha, uma cidade, um museu, uma viagem, um livro, uma quadro, uma ideia, ou outra coisa qualquer)<sup>9</sup>. Assim sendo, não há tempo a perder. Por isso, faço

---

em torno do processo de construção das linhas gerais de todo este projecto de investigação, a começar, desde logo, pelo próprio título da tese que integra justamente o conceito de viagem (enquanto modalidade interactiva, ou operador de transformação da experiência geral do humano).

<sup>8</sup> Refiro-me, neste caso concreto, ao *Ensaio Sobre a Intoxicação Voluntária*, de Peter Sloterdijk, Fenda (1999).

<sup>9</sup> Ou seja, sintomas de uma verdadeira luta (caça) que, apesar de tudo, nem sempre nos consola, tal como diria Stig Dagerman numa bela passagem do seu pequenino livro de bolso quando este escreve: «Por vezes, à beira-mar, no perpétuo movimento das águas e no eterno fugir do vento, sinto o desafio que a eternidade me lança. Pergunto-me então o que vem a ser esta luta do tempo, e descubro que não passa do simples consolo que nos resta por não durarmos sempre. Miserável consolo, que só aos Suíços enriquece (...)». Dagerman, Stig – *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*, Lisboa, Fenda (2004), p. 20.

escala em Barcelona, Bruxelas, Viena, Praga, Budapeste, Berna, Frankfurt, Berlim, mas também em Génova, Veneza, Roma, Florença, e então, começo gradualmente a desejar o burburinho de vilas e cidades, tão reais e imaginárias como aquelas que fazem parte da lista interminável das *Cidades Invisíveis* (1990) de Ítalo Calvino<sup>10</sup>, até que um dia o desejo insaciável de movimento e de espaço começam definitivamente a nortear os meus gestos e os meus passos e a comandar o meu verdadeiro plano de navegação. Neste caso, um plano de navegação, tão real, livre, poético e imaginário como as próprias linhas do espaço aéreo que entretanto me iriam transportar até à capital Francesa, onde poderia agora visitar, não só o misterioso olhar do inquietante quadro de Leonardo da Vinci (a *Mona Lisa*, também conhecida como *La Gioconda*), ou a famosa *Vénus de Milo*, entre tantas outras obras expostas no mítico Museu do Louvre, mas também o *Museu Portátil*, e a *Fonte* (mais conhecida por *Urino*) de Duchamp, ou a *Cruz Negra*, e o *Homem que corre* de Malévich, ou ainda a *Tenda* de Ben, ou os quadros de Basquiat, estes últimos, todos eles, devidamente expostos no Centro George Pompidou, bem no coração da velha cidade das luzes.

Depois desta primeira incursão pelo labiríntico mundo da arte, resolvo ainda passar pelo Museu de Orsay (situado na margem esquerda do rio Sena) onde aproveito rapidamente para ver alguns dos auto-retratos de Van Gogh, algumas das paisagens impressionistas de Monet, tal como as bailarinas de Degas, ou as naturezas mortas de Cézanne, e ainda a famosa tela de Courbet intitulada *A Origem do Mundo* (que durante muitos anos fez parte da colecção privada de Lacan). Logo a seguir apanho o avião para Amesterdão, e depois para Berlim. O barco para Copenhaga e Estocolmo. O TGV para Varsóvia e Praga. O comboio para Viena e Budapeste. O camião para Zagreb, Belgrado, Sarajevo e Bucareste. O avião para Istambul e depois para Nova Iorque. O metro para Manhattan, e o táxi para a Times Square. Entretanto, recebo uns telefonemas de Tóquio, uns e-mails de Lisboa, outros de Moscovo, e ainda outros não sei muito bem de onde. Estando eu agora sentado junto à estátua de Andersen, aproveito então para descansar mais um pouco num dos bancos de jardim do Central Park à medida que vou balbuciando algumas palavras de contentamento a favor da famosa instalação do

---

<sup>10</sup> Numa passagem deste belo livro, Italo Calvino levanta algumas questões altamente pertinentes sobre a problemática do desejo da viagem, neste caso, quando escreve: «viajas para reviver o teu passado? Para experimentar o teu presente? Ou viajas tão somente para achar o teu futuro? O algures é um espelho em negativo. Quando viaja, o viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo também o muito que não teve, que não tem, e que talvez nunca venha verdadeiramente a ter (...)». Calvino, Italo – *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema (2002).

«artista embrulhador» (Christo)<sup>11</sup>, enquanto esta se balança ao sabor do vento agitado da manhã, quase como o *Pêndulo de Foucault* (Umberto Eco, 1988) a balançar dentro da mochila que carrego às costas. A seguir, como é óbvio, não poderia deixar de passar pelo misterioso coração de Nova Iorque, esse museu alternativo (paredes do metro) que viu nascer alguns dos primeiros trabalhos (*graffitis*) de Basquiat, de Keith Haring, e de tantos outros artistas que entretanto haveriam de ser transformados apenas em meros ícones da cultura contemporânea. Neste momento, encontro-me finalmente no coração de Nova Iorque onde tenho tantas coisas para visitar (o Moma, o Metropolitan Museum, a Frick Collection, o Museum of Natural History, o River Café, a Brooklyn Bridge, a Broadway, o Empire State Building, o Central Park, a Washington Square, o Rockefeller Center, mas também os famosos cafés literários da Greenwich Village, a atmosfera exótica da Chinatown, a assustadora decadência de Bowery, o ambiente pesado do Bronx (Zoo), e ainda os famosos locais da poesia revivalista dos artistas boémios da nova *beat generation* do SoHo. Tudo isto, antes de passar uma noite na capital negra dos Estados Unidos (o Harlem) para depois voltar novamente a partir pelas infundáveis estradas poeirentas do Texas e do Novo México, rumo ao sul, pelos caminhos anteriormente trilhados pelo atormentado Kerouac, que tantas páginas haveria de escrever à custa destas escaldantes e intermináveis estradas do sul da América<sup>12</sup>.

É verdade que uma semana depois já me sentia demasiado cansado destas poeirentas estradas do sul da América, por isso, regresso novamente a Nova Iorque, e resolvo então apanhar o avião para Londres, agora, para ver uma exposição dos *Young British Artists* (YBAs), na nova Saatchi Gallery (galeria imponentemente erigida entre chaminés de mármore, colunas clássicas e tectos abobadados que nos transportam para a velha época Vitoriana). Entretanto, encontro na *Time out* (a bíblia dos guias londrinos, e não só) a indicação de uma nova exposição de Tracy Emin que integra a sua famosa cama cheia de esperma ontológico (*My Bed*), com a qual a autora ganharia o direito de ser finalista do prémio Turner, em 1999, e ainda um dos poemas que esta terá escrito com os dentes cravados nas dobras molhadas de uma tenda de campismo cheia de sangue, depois de uma noite verdadeiramente inesquecível passada com o artista Damien Hirst. Depois de várias horas de amena cavaqueira, saio finalmente da

---

<sup>11</sup> Refiro-me, neste caso, à famosa instalação de Christo, e da sua mulher Jeanne Claude, chamada *The Gates (As Portas)*, realizada no Central Park de Nova York (instalação que permitiu criar «rios de cor de açafrão» ao longo dos passeios do Parque). <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/05.010/1641>.

<sup>12</sup> Refiro-me, neste caso, ao livro de Jack Kerouac chamado *Pela Estrada Fora* (1960), Lisboa, Editora Ulisseia (1978).

exposição, e por coincidência ou não, reencontro em Londres um velho amigo de infância que vive actualmente em Cambridge, por isso, aproveito a sua boleia até Brighton, antes de apanhar o Ferry até ao norte de França, de onde seguirei depois para Barcelona, e uns dias mais tarde talvez para as ruas estreitas e compridas de Toledo (onde entrarei pela famosa porta de Visagra). Em Toledo, resta-me apenas subir e descer as intermináveis escadarias dos conventos e das catedrais góticas, ou então andar de gatas (ao ritmo da Idade Média), ou ainda tropeçar, cair e levantar-me para poder seguir novamente o caminho, quase como se quisesse muscular a lucidez da dinâmica dos passos que acabo por desenhar no chão de uma das mais labirínticas ruas da cidade, toda ela amplamente povoada de quadros-cópias de El Greco, mas também de meia dúzia de placas de trânsito que me indicariam a saída em direcção a Portugal.

Chegados aqui, depois de terminada esta viagem<sup>13</sup>, mas não os seus múltiplos sentidos, muitos deles completamente obscuros, levanta-se o problema de saber se, hoje em dia, é possível alguém viver sem estas extraordinárias virtudes que nós tendemos a associar ao desejo da viagem, seja esta considerada enquanto operador de sedução da nossa própria liberdade, enquanto dispositivo de «mobilização erótica» dos nossos sentidos e afectos (estimulação da nossa sensibilidade), ou ainda enquanto modalidade de conhecimento e de transformação da nossa própria percepção do mundo. Ora, neste aspecto, eis-nos que é possível constatar, agora, coisa que talvez não fosse possível de fazer há umas décadas atrás, pelo menos com tanta clareza e facilidade como hoje, para bem daqueles que não gostam nada de viajar pelos meandros do espaço geográfico, que afinal, hoje em dia, é possível ficarmos simplesmente sentados à frente do computador, ligados à net, a viajar tranquilamente pelos labirínticos bosques da ficção e da hiperficção, como uma espécie de turistas sentados, ou nómadas sedentários (*ciberflanêurs*) à medida que vamos sendo como que hiperestimulados pelos múltiplos dispositivos da experiência simulacral proporcionada pelos actuais *media* digitais. Todos eles, aliás, amplamente preparados para estimular, seduzir e interagir continuamente com os nossos desejos, sentidos e afectos, e assim, transformar igualmente a nossa própria percepção do mundo, tal como acontece quando nos damos ao trabalho de traçar e de praticar directamente a topografia do real (meio ambiente

---

<sup>13</sup> Depois de apresentados os traços gerais desta viagem de acesso a uma determinada imagem mais ou menos direccionada para alguns dos múltiplos sentidos da cultura ocidental, muitas outras viagens se seguiriam a esta. Aliás, suponho que já terei dito anteriormente, que basta fazermos uma grande viagem (grande para nós, naturalmente), para nunca mais deixarmos de sentir este desejo verdadeiramente insaciável de continuar a viajar pelo mundo (mas também, pelo mundo das ideias).

eleito para a viagem)<sup>14</sup>. Por outras palavras, diríamos ainda que de facto o mundo mudou muito graças ao impacto destas tecnologias digitais, todas elas, voltamos a repetir, susceptíveis de abrigar, estimular e desenvolver as nossas mais íntimas expectativas, desejos e sentidos, mas também de transformar e reconfigurar permanentemente a nossa própria representação do real e do ficcional (ambos os regimes, cada vez mais complexos, permeáveis e incertos). Por isso, apesar do mundo poder existir apenas à distância de um simples clique, a verdade, porém, é que ainda não existe nada, na minha perspectiva de viajante, que consiga substituir o prazer que emana do corpo quando conseguimos finalmente materializar o vertiginoso desejo de errar, deambular, tocar, cheirar, saborear e calcorrear os trilhos dalgumas das principais cidades do mundo apenas com os nossos próprio pés e mãos bem cravados no chão, na terra e no ar, e não apenas no teclado do computador<sup>15</sup>, quase como se quiséssemos sentir e prolongar indefinidamente no corpo o prazer e a dor que advém da experiência do frio e do calor, mas também do cheiro e do sabor que emana das palavras do poeta António Machado, quando este escreve que «não há caminhos, há que caminhar. O caminho, esse, faz-se apenas caminhando», tal como faziam Rimbaud<sup>16</sup>, Baudelaire e

---

<sup>14</sup> Dizemos aqui, quando nos damos ao trabalho de praticar directamente a topografia do real, porque de facto uma viagem, por mais curta e rápida que pareça, exige, quase sempre, um enorme trabalho de antecipação ou de preparação, tal como nos relembra Michel Onfray, ele próprio um grande viajante, numa belíssima passagem do seu livro de *Teoria da Viagem* (2009), quando escreve: «a viagem, normalmente, começa numa biblioteca. Ou numa livraria. Misteriosamente, ali prossegue, na claridade de razões antes recalcadas no corpo. Assim, antes do nomadismo deparamo-nos seguramente com o sedentarismo das estantes e das salas de leitura, ou mesmo dos lares onde se acumulam as obras, os atlas, os romances (os filmes, os desenhos, os quadros, as fotografias, os catálogos, as biografias dos grandes aventureiros), mas também, os poemas, e todos os outros livros que, de uma forma ou de outra, irão contribuir para a formulação e concretização de um futuro destino (eleito ou a eleger por cada um de nós)». Onfray, Michel - *Teoria da Viagem*, Lisboa, Quetzal (2009), p. 26.

<sup>15</sup> Seguindo assim, neste caso concreto, uma sugestão altamente pertinente conferida pelo geógrafo americano Yi-Fu Tuan, aqui citado a partir de uma passagem de José Bragança de Miranda, escrita num artigo amplamente dedicado às questões da *Geografia e do Imaginário e Controlo da Terra*, nomeadamente, quando este defende «a dinâmica e o movimento contra o desejo de estabilidade e do estar em casa, com os seus rituais e sacrifícios excessivamente limitados», embora, naturalmente, muitos destes rituais sejam absolutamente necessários, quanto mais não seja, durante o período de preparação da tal viagem (período de investigação), tal como acabámos ainda agora de referir na nota de rodapé anterior. Bragança de Miranda, José A. - «Geografias – Imaginário e Controlo da Terra», in *Espaços* (Org. José Bragança de Miranda/Eduardo Prado Coelho), RCL, Nº 34 e 35, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2005), p. 12.

<sup>16</sup> Rimbaud, para além de ter sido um excelente sonhador, e um grande poeta, um dos maiores do seu tempo, foi também, talvez por isso mesmo, um extraordinário caminhante, ou um nómada incorrigível, tal como se pode constatar em muitos dos seus textos, ou então em relatos escritos por outros autores da sua época. Ou seja, a vida e a obra de Rimbaud, representam claramente o exemplo de alguém que se encontrava permanentemente em trânsito, isto é, alguém que caminhava, vagueava, errava e deambulava freneticamente, um pouco por todo o lado (sem rede), conforme salienta Victor Segalen, no seu ensaio intitulado *O duplo Rimbaud* (1991), nomeadamente, quando este refere o seguinte: «primeiro, foi vagabundo, não só com o fim necessário, e também mirífico de ganhar a vida, e ornamentá-la com tudo o que o ouro dá, mas ainda por amor à pura vagabundagem. Vagueou, talvez, como nenhum outro tenha



Benjamin, mas também Rousseau, Walser, ou Henri Michaux, este último, a bordo do seu *Boskoop*, no mar, a caminho do seu famoso *Equador*<sup>17</sup>. Há, por isso mesmo, tal como começámos por referir logo no início desta reflexão, qualquer coisa de profundamente atractivo e erótico, mas também de inquietante e desolador neste eterno desejo de viajar e de querer transferir indefinidamente esse desejo da viagem para dentro das nossas próprias vidas, quase como se tivéssemos sempre bem presente o facto de vivermos apenas uma vez, ou seja, quase como se tivéssemos sempre bem presente o facto de uma vida não ser suficientemente larga e comprida para abrigar todas as viagens possíveis ou, pelo menos, todas aquelas que ainda gostaríamos de poder desejar e viver a partir desta enorme *Montanha Mágica* que é o mundo. Tudo isto porque o simples facto de desejarmos indefinidamente um novo caminho, um novo percurso, ou uma nova viagem nos parece colocar irremediavelmente perante o

---

sabido fazê-lo (...). Encontramo-lo na Bélgica, na Inglaterra, na Alemanha (fase experimental). De cada um desses países aprende o idioma. Com três meses de Estugarda germaniza. Em Milão onde chegou, pode dizer-se a pé – será este o seu modo habitual de peregrinar – bastam-lhe uns meses para assimilar o Italiano. Uma insolação deita-o abaixo em Liorne. É repatriado. Antes de partir para o Oriente, passa pela Áustria, de onde é expulso, e uma vez mais a pé volta às Ardenas, sua terra natal. Foge, de novo a pé, e vai ter à Holanda, onde arranja um contrato que o põe ao serviço das tropas holandesas: terá agora a oportunidade da grande fuga. Desembarca em Java, perde-se na selva, volta para a Batávia e refugia-se a bordo de um navio com carga para Liverpool. Tornamos a encontrá-lo em Charleville, mas está sempre a desaparecer. Depois de ser intérprete num circo de Copenhaga e Estocolmo, faz um contrato com negociantes e parte para Alexandria; pela segunda vez atravessa a cordilheira São Gotardo, embarca em Génova, vai ter a Chipre, de onde é expulso pelas febres, vendo-se obrigado a voltar a França (onde permanecerá pouco tempo), já que «*Ficar sempre no mesmo sítio, escreve Rimbaud, haveria de parecer-me um destino muito infeliz. Eu gostaria de percorrer o mundo inteiro, que não é, vendo bem as coisas, tão grande quanto isso*». Depois ainda há o Egipto e o Chipre, de onde vai ter a Adem; tenta fazer uma incursão na Abissínia, regressa contudo a Adem, e por fim, conclui uma provisória, mas característica etapa do seu longo percurso; a costa da Somália, Harrar, o caminho marítimo até à Abissínia. Está com vinte e seis anos. O que é um marco nas suas aventuras. Correndo atrás da (fortuna, do amor e da poesia), até esta altura parece que obedeceu apenas a uma irresistível necessidade de experimentar, de passar por tudo, de viver tudo, ou então, talvez tenha obedecido, muito simplesmente, a um irreprimível impulso de vaguear (pelo mundo). Outros diriam mania ambulatória, e voltando calmamente a página, por aí se deixariam ficar. Não deixaria de ser um fácil e preguiçoso diagnóstico do problema da duplicidade da vida e da obra desse grande poeta», poeta e andarilho do «*Barco Bêbado*», que dizia frequentemente «abominar todas as formas de vida». Segalen, Victor – *O Duplo Rimbaud*, Lisboa, Hiena (1991), pp. 55-56.

<sup>17</sup> *Equador*, é o diário de uma viagem que Henri Michaux realizou através dos Andes, das montanhas do Equador, e das florestas do Brasil, para chegar um ano mais tarde à foz do Amazonas. Na altura dessa viagem desgastante, o autor não tinha ainda trinta anos, tinha apenas publicado pequenos opúsculos, e sofria profundamente do coração. Nesse relato, publicado em 1929, apareceram já, acompanhados de alguns dos mais belos poemas de Michaux, esses célebres *espaços do interior*, cuja exploração levaria a essa espantosa obra poética que todos nós conhecemos. Uma obra, aliás, profundamente inspirada nalgumas das suas viagens, pois, conforme nos diz o autor: «parece que devia saber alguma coisa a respeito desta viagem. Parece que o sim ou o não são palavras demasiado fáceis de pronunciar. Parece que uma viagem que comporta quatro dias a pé, seis a cavalo, trinta em canoa, no meio de tribos ainda selvagens, do paludismo e das serpentes, mais a travessia do Brasil e do Atlântico, parece que se podia ilustrá-la com alguns pequenos pormenores (literários), embora confesse que em vinte e quatro horas se podem fazer bastantes coisas. Parece, parece, parece que um dia farei o retrato do *Equador*, mas por enquanto terei mesmo é que partir, partir, partir, para que um dia possa efectivamente vir a escrever sobre este assunto (...)». Michaux, Henri - *Equador*, Lisboa, Fenda (1999), pp.107-108.

desassossego da ideia altamente paradoxal de que jamais teremos efectivamente a possibilidade de percorrer, e muito menos ainda de alcançar todos os lugares do mundo. Ora, este confronto imediato com as eternas aporias da viagem (viagem impossível, lugar impossível, desejo impossível) é algo que nos persegue, pelo menos, desde os tempos de Ulisses. No entanto, nada disso nos deve impedir de continuar a desejar outras tantas viagens e aventuras nomádicas, seguindo assim, quer o princípio da metáfora labiríntica dos muitos corredores dos *Sonhos de Sonhos* (1998) de António Tabucchi<sup>18</sup>, quer os princípios da metáfora interactiva dos enormes corredores do «jardim com veredas que se bifurcam» de Jorge Luís Borges (metáfora amplamente explorada também no contexto das actuais redes tecnológicas), pois, só assim é que nos conseguiremos aproximar dessa tal «liberdade livre» de que tanto falava Rimbaud, nomeadamente quando se pronunciava acerca das suas intermináveis viagens pelo mundo inteiro, ou seja, toda uma série de sintomas que nos indiciam claramente que, agora, «sem esta vertigem da viagem (real ou virtual que seja), já não é possível continuarmos a pensar sobre aquilo que estará a acontecer à nossa volta», tal como nos diz Roberto Calasso no seu *Quarenta e Nove Degraus* (1998).

No fundo, tudo isto serve, uma vez mais, para confirmar que tudo aquilo que é móvel e interactivo tende de facto a seduzir e a mobilizar os nossos pensamentos, sentidos e afectos, e a transformar a nossa própria percepção do real e do virtual, da ficção e da vida (operando assim sobre a experiência geral do humano), de tal forma que somos constantemente impelidos não só a desejar indefinidamente a «experiência da liberdade» (Nancy) proporcionada por alguns dos mais variados lugares do mundo, mas também a perseguir muitas outras possibilidades de contornos nem sempre muito bem definíveis (objectos, imagens, corpos, palavras, ideias, sensações, etc), quase como se fossemos portadores de um desejo verdadeiramente insaciável. Ora, neste aspecto, nada que verdadeiramente nos surpreenda, pois, apesar de tudo, tal como nos diz Onfray: «o

---

<sup>18</sup> Antonio Tabucchi, na sua primeira pequena-grande narrativa (Sonho de Dédalo, arquitecto e aviador) retirada do livro *Sonhos de Sonhos* (1998), diz-nos que Dédalo «sonhou que se encontrava nas entranhas de um grande palácio, e que percorria um enorme corredor. Esse corredor desembocava noutro corredor, e Dédalo cansado e desorientado, percorria-o apoiando-se às paredes. Quando acabou de percorrer o corredor, foi dar a uma pequena sala octogonal, da qual partiam mais oito corredores (...), por isso, meteu-se por um desses corredores, mas este acabava numa parede. Meteu-se por outro, mas também esse acabava numa parede. Sete vezes Dédalo tentou encontrar a saída, até que à oitava tentativa, meteu-se por um corredor longuíssimo que depois de uma série de curvas e de esquinas desembocou noutro corredor. (...) Dédalo sentou-se então num degrau de mármore e pôs-se a pensar. Só eu posso saber como sair daqui, mas não me lembro (...), no entanto, nada disso o iria impedir de continuar a procurar uma qualquer porta de saída». Tabucchi, António - *Sonhos de Sonhos*, Lisboa, Quetzal Editores (1998), pp.13-14.

gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo insano da mobilidade, a incapacidade visceral da comunhão gregária, a raiva da independência, o culto da liberdade, e ainda, a recusa consciente dos horários laboriosos da civilização em proveito do lazer e da fuga para a frente»<sup>19</sup> são características que parecem fazer parte integrante da verdadeira condição humana, quase como se não tivéssemos outra alternativa senão aquela que nos permite efectivamente desejar o «voo livre e inquieto do pássaro sedento da embriaguez do azul» (Onfray, 2009: 94) eléctrico do céu, da terra, e do mar.

Há, por isso mesmo, em todo este processo de mobilização dos discursos e das práticas da viagem<sup>20</sup>, qualquer coisa de profundamente apaixonante, libertário e atractivo que faz com que permaneçamos intimamente ligados ao desejo e ao prazer de tudo aquilo que é poético, móvel e interactivo, não só no sentido mais lúdico e encantatório do termo (como nos casos das viagens de lazer), mas também no sentido mais técnico e mediatizável, quase como se agora tudo fosse verdadeiramente transferível e transaccionável (não só produtos, mas também pessoas, corpos, imagens, sentimentos, desejos, afectos, relações, etc), tal como diria Klossowski, no seu célebre ensaio *A Moeda Viva (La Monnaie Vivante)*<sup>21</sup>, nomeadamente, quando fala a propósito de uma série de ligações e de «trocas-simulacros» intimamente associadas à economia do desejo, do prazer e da excitação de colocar tudo aquilo que existe à nossa inteira

---

<sup>19</sup> Onfray, Michel – *Teoria da Viagem*, Lisboa, Quetzal (2009), pp. 14-15.

<sup>20</sup> Estamos a pensar, neste caso concreto, não só nalguns dos estudos de John Urry, realizados na linha de uma «sociologia das mobilidades» (Urry, John – *Mobilities*, Cambridge, Polity Press, 2007), mas também nalgumas investigações entretanto realizadas por Marc Augé, nomeadamente, aquelas que fazem parte do corpo principal dos seus livros de etnologia da viagem, tais como, por exemplo, *La Traversée du Luxembourg*, ou *Un ethnologue dans le métro*, etc) onde o autor aproveitaria para desenvolver uma linha de investigação a que viria a chamar de «análises apaixonantes do quotidiano», ou seja, uma série de análises profundamente interessadas em questionar algumas das actuais estruturas de mobilização do mundo. Para isso, vai usando e articulando uma série de conceitos, tais como, por exemplo, «lugares», «não-lugares», ou «lugares de passagem», e que tanto se podem referir às instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas, bens e serviços (vias rápidas, viadutos, gares, aeroportos, estações de serviço, etc.), como aos próprios meios de transporte, e de telecomunicação em geral, que tão rapidamente nos ligam como desligam do mundo em que vivemos», e que, no entanto, acolhem, diariamente, cada vez mais pessoas, um pouco por todo o lado. Augé, Marc – *Não-Lugares/Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, Bertrand (1998) pp. 84-85.

<sup>21</sup> Neste célebre ensaio, Klossowski aborda precisamente uma série de questões sobre a problemática altamente aliciante de tudo aquilo que possa ser considerado como transaccionável, pois, segundo o autor, estaríamos agora perante uma sociedade que, muitas vezes, sem recorrer a uma troca literal de objectos, mais não faz do que criar e mediatizar uma série de ligações eróticas que desenvolvem um valor de aproximação equivalente ao da própria troca de objectos reais, neste caso, graças a um processo de simulação, aproximação e encontro afectivo entre o real e o ficcional, a que o autor chamaria apenas de «troca-simulacro». Esta «troca-simulacro» seria a verdadeira «moeda viva» de tudo aquilo que é transferível e transaccionável no mundo de hoje, amplamente governado pelas tecnologias da informação e da comunicação (TIC). Klossowski, Pierre – *A Moeda Viva*, Lisboa, Antígona (trad. de Luís Lima), 2008.

disposição, quase como se a nossa vida orbitasse apenas em torno da necessidade fetichista de possuímos, sempre, mais alguma coisa (seja esta coisa um produto, um serviço ou uma outra coisa qualquer). Ou, então, como se a posse dessa coisa (agora, no sentido mais materialista do termo) ainda representasse a única via capaz de nos ajudar a preencher uma qualquer falta de consolo ou de sentido face aos contornos demasiado inquietantes e agónicos do mundo em que vivemos, ou então, como se essa posse representasse o único meio possível para nos tornarmos mais inteligentes, capazes e felizes (como se a nossa inteligência e felicidade individual e colectiva dependessem, sempre, desta constante acumulação de bens e serviços, tantas vezes, supérfluos e perecíveis). Quando na realidade, todos nós sabemos muito bem que, muitas vezes, a satisfação de uma determinada necessidade mais não faz do que dar lugar a uma outra falta que depois de devidamente preenchida se limitará a criar uma outra necessidade faltosa<sup>22</sup>, e assim, sucessivamente, até à exaustão das nossas próprias forças e recursos (sejam estes quais forem), quase como se fôssemos portadores de um buraco ontológico completamente impossível de preencher, ou portadores de uma falta ou de uma ferida (narcísica) totalmente impossível de cicatrizar apenas através do uso destes simples mecanismos de compensação, nem sempre devidamente submetidos ao “controlo de qualidade” da célebre Pirâmide de Maslow.

Ora, neste aspecto, Stig Dagerman diria apenas que a «nossa necessidade de consolo se tornou completamente impossível de satisfazer»<sup>23</sup>, não só devido aos altos níveis de ansiedade, descompensação e precariedade actuais, mas também devido à elevadíssima falta de sentido e de esperança em relação a um futuro que se nos apresenta cada vez mais frágil e incerto, nomeadamente pelos constantes fracassos provocados pelo chamado capitalismo avançado. Capitalismo avançado? Avançado, só se for no sentido de nos ter hipotecado completamente o futuro. O nosso e o dos nossos próprios filhos, tal como nos diz Michel Onfray quando escreve: «hoje em dia, o capitalismo condena os indivíduos, rejeitando-os e condenando-os à errância forçada, à ausência de domicílio fixo ou ao desemprego (que se tornou num dos nossos maiores flagelos sociais). O seu crime? Serem inassimiláveis pelo mercado voraz dos grandes

---

<sup>22</sup> Esta é uma daquelas questões que nos transporta imediatamente para o interior da fórmula básica da dependência, tal como esta seria desenvolvida por Burroughs, nomeadamente, no romance *Naked Lunch* (2002) onde o autor aproveitaria para desenhar alguns dos principais contornos daquela que viria a ficar amplamente conhecida como a famosa «álgebra das necessidades» de Burroughs.

<sup>23</sup> Dagerman, Stig (1955) - *A Nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*, Lisboa, Fenda (2004), p. 14.

financeiros. O seu castigo? As pontes, as ruas, os passeios, as bocas do metro, as caves, as estações, os bancos de jardim – a degradação dos corpos e a impossibilidade de refúgio, de repouso (e de esperança) num futuro melhor»<sup>24</sup>. Esta é uma imagem demasiado forte, sombria e degradante, do ponto vista social, cultural e humano, mas infelizmente, bem concreta, quer aqui em Portugal, quer numa boa parte dos países da Europa e do Mundo, e que exige diariamente de cada um de nós, precisamente por isso, uma atitude de resistência, de combate e de insubmissão<sup>25</sup> contra tudo aquilo que nos esteja a limitar, a amarrar e a bloquear o desejo de liberdade e de reinvenção da extraordinária capacidade de exaltação do mundo<sup>26</sup>. E a fazê-lo, neste caso concreto, não só com o intuito de agirmos contra todas estas novas formas de escravatura e decadência decorrentes dessa tal «errância forçada» de que nos fala Onfray, mas também com o intuito de darmos forma, função e sentido a um desejo legítimo de «desobediência civil»<sup>27</sup> empreendida contra todas estas formas de negação da vida e da dignidade humanas, que tudo imobilizam e estatizam no chão (provocando assim o medo, a angústia e a incerteza geral das pessoas nalgumas das principais nações do mundo).

Todo este processo de perda de liberdade, de confiança e de dignidade humanas a que temos vindo a assistir deve servir justamente para nos espicaçar a consciência, e obrigar a trabalhar no sentido de encontrarmos as melhores soluções para cada uma destas situações (muitas delas, aliás, verdadeiramente dramáticas). Contudo, o grande problema parece surgir quando o discurso<sup>28</sup>, nestes casos, tal como em tantos outros casos da vida, se nos apresenta apenas como um pêndulo que oscila freneticamente para trás e para a frente, sem saber muito bem o que fazer, ou seja, tornando-se assim

---

<sup>24</sup> Onfray, Michel – *Teoria da Viagem*, Lisboa, Quetzal (2009), p. 14.

<sup>25</sup> Veja-se, a este propósito, um outro livro de Michel Onfray, neste caso, a saber; *Politique du Rebelle*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle (1997). Traduzido para Português como *A Política do Rebelde. Tratado de Resistência e de Insubmissão*, Lisboa, Instituto Piaget (1999).

<sup>26</sup> Um mundo que, infelizmente, parece continuar completamente refém das intoleráveis leis do mercado e da alta finança que tudo trituram, esmagam e delapidam a seu bel-prazer.

<sup>27</sup> Recuperamos aqui o título de um célebre livro de Henry Thoreau dedicado precisamente às questões da *Desobediência Civil* (num tempo em que os cidadãos eram incitados, tal como agora, a prestar culto ao medo e à obediência cega). Thoreau, Henry (1849) - *A Desobediência Civil*, Lisboa, Antígona (2005).

<sup>28</sup> Nós sabemos que o discurso também é ou pode ser, dependendo dos contextos, uma verdadeira forma de acção (política). Hannah Arendt, por, exemplo, não se cansa de nos dizer isso ao longo da sua extensa obra dedicada precisamente ao problema da filosofia política, mas também ao problema das promessas inerentes à própria actividade eleitoral, no caso, da política partidária. No entanto, a questão fundamental parece prender-se com o facto de que há situações de tal maneira penosas e dramáticas que exigem uma outra forma de acção, muito mais virada ou vocacionada para a resolução dos verdadeiros problemas dos cidadãos (como, por exemplo, um estado social forte), ou seja, uma outra forma de acção que não se coadune com a mentira, o medo, a falta de liberdade e de confiança, e a não concretização das promessas desenhadas no velho cardápio dos programas eleitorais, logo no início de cada legislatura sob pena de continuarmos cada vez mais afastados e revoltados com a política, os políticos e as suas promessas.

demasiado incapaz ou impotente para dar uma resposta cabal sobre a complexidade da maioria destes dilemas. Assim sendo, o que fazer verdadeiramente? Continuar a recorrer apenas à velha «promessa da política»<sup>29</sup> de que tanto nos fala a obra de Hannah Arendt? Da política enquanto verdadeira arte da acção, ou enquanto motor de concretização do possível? Mas, não estará a actividade política, toda ela, hoje em dia, cada vez mais longe de conseguir resolver muitos destes problemas? Não estará a actividade política cada vez mais desfasada das verdadeiras preocupações dos cidadãos, seus eleitores, tornando-se assim, igualmente incapaz de encontrar uma solução ou um conjunto de soluções passíveis de resolver, efectivamente, a maioria destes dilemas? Muitos deles, aliás, criados e perpetuados precisamente pela falta de verdade, de estratégia e de liderança (política) dentro das próprias máquinas partidárias. Ora, se a política enquanto arte do possível, se tornou não só incapaz de responder a estas e a tantas outras questões, como também incapaz de satisfazer os desejos e as expectativas generalizadas daqueles a quem se dirige (cidadãos), então, o que fazer? O que fazer para escapar a um conjunto de discursos e de práticas verdadeiramente populistas, seguidistas, fatalistas e miserabilistas acerca da arte do possível (neste caso, do possível que a política já não é)?

Estas são algumas das muitas questões<sup>30</sup> que nos continuam a inquietar, mas também a mobilizar no sentido de resistirmos (resiliência) e de agirmos contra tudo aquilo que se nos apresente como humanamente degradante, ameaçador e condenatório, transformando-nos assim em verdadeiros activistas do desejo (do desejo da mudança), mas também em autênticos guerrilheiros da liberdade criativa e da ficção libertária, ou seja, prontos para combater todas as formas imediatas ou pressentidas de opressão e de totalitarismo (político, social, cultural, artístico e humano), seguindo assim o exemplo de Hannah Arendt, bem expresso, neste caso, numa passagem do livro *A Promessa da*

---

<sup>29</sup> Veja-se, a este respeito, o livro de Hannah Arendt cujo título é precisamente *A Promessa da Política*, Lisboa, Relógio D'Água (2007), mas também, um pequeno ensaio da mesma autora, intitulado, neste caso, *Verdade e Política*. Arendt, Hannah - *Truth and Politics*, The New Yorker (1967). Entretanto, este ensaio viria a ser integrado no livro *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, The Viking Press, New York (1968).

<sup>30</sup> A propósito destas problemáticas, Hannah Arendt diz-nos no seu livro *A Promessa da Política* (2007) que «o que suscita a maioria destas questões é o simples facto de a força bruta (do Estado) que se presume destinada a salvar a vida e a liberdade, se ter tornado tão monstruosamente potente que ameaça não só a liberdade, mas a nossa própria vida. Tornou-se assim evidente que é a força bruta das nações (e dos mercados financeiros mundiais) que põe em causa o processo da vida da humanidade inteira, e o resultado é que a resposta já eminentemente duvidosa que o mundo moderno fornecia no que se refere ao sentido da política, se tornaria ainda muito mais duvidosa e contestável (conforme poderemos constatar facilmente, hoje em dia, à nossa volta)». Arendt, Hannah – *A Promessa da Política*, Lisboa, Relógio D'Água (2007), p. 125.

*Política*, quando esta se refere à necessidade de não nos deixarmos intimidar, e muito menos ainda esmagar, seja pelo medo, pela angústia, ou pela falta de desejo e de sentido, pois, nada disso nos ajudaria a reinventar o extraordinário potencial que advém do uso criativo da própria noção de liberdade (esse bem precioso que nos confere o direito inalienável de podermos escolher e viver livremente, isto é, sem os prováveis constrangimentos decorrentes da presença da sua própria falta)<sup>31</sup>. Esta questão parece-nos particularmente sugestiva, nomeadamente, porque o problema da liberdade (ou da falta dela), sempre esteve associado, desde as fundações do próprio pensamento ocidental, tal como refere Hannah Arendt, na nossa última nota de rodapé, não só à questão da satisfação do desejo que provém da experiência iniciática de nos podermos deslocar livremente de um lugar para outro lugar do mundo, mas também à coragem que é necessário ter quando de facto resolvemos partir, e abandonar tudo aquilo que possuímos, mesmo que temporariamente, e então, nos decidimos a enfrentar todas as barreiras, perigos e ameaças inerentes ao próprio acto de realização de uma qualquer grande viagem de encontro e desencontro com o mundo (seja este o mundo concreto, ou meramente imaginário).

Aliás, desde Homero, pelo menos, que é assim, ou seja, desde Homero que a metáfora e a experiência da viagem terão passado a desempenhar um papel fundamental não só no processo de mobilização dos desejos, das expectativas e dos afectos (estimulação geral dos sentidos), mas também no processo de superação generalizada dos obstáculos, dos medos e das ameaças provocadas por uma série de problemas não muito diferentes dalguns daqueles que ainda agora nos foram apontados, quer por Michel Onfray, quer por Hannah Arendt. Ou seja, toda uma série de problemas onde predominam vários indicadores de mal-estar e de sobrevivência (social, cultural e humana) que mais não fazem do que acentuar a ideia de que a falta de liberdade só

---

<sup>31</sup> Em relação à questão da liberdade ou da falta dela, Hannah Arendt diz-nos que «a liberdade originalmente não significava nada mais do que a capacidade de nos movermos por onde quiséssemos, mas esta ideia incluía muito mais do que aquilo que entendemos por liberdade de movimentos. Não significava simplesmente que alguém não estava sujeito à coerção exercida por outra pessoa, mas que esse alguém podia também retirar-se de todo o domínio da coerção (...). Neste aspecto, é evidente que existia desde o início um elemento de risco ou de audácia implícito nesta noção de liberdade. Por exemplo, a casa que um homem livre podia abandonar quando quisesse, não era apenas o lugar onde o homem era governado pela necessidade e pela coerção, mas também o lugar onde a vida de cada indivíduo – embora ligada pela necessidade e pela coerção – se achava garantida, ou seja, onde tudo estava organizado de modo a prover suficientemente as necessidades da existência. Por isso, era um homem livre aquele que estava preparado para arriscar a sua própria vida (...). Ora, a ideia de que só é livre aquele que está preparado para arriscar a sua própria vida nunca se desvaneceu completamente da nossa consciência, e do nosso imaginário (individual e colectivo)». Arendt, Hannah – *A Promessa da Política*, Lisboa, Relógio D'Água (2007), pp. 105-106.

serve justamente para edificar barreiras, fechar portas, criar amarras, limitar opções de acesso, e reduzir o enorme potencial criativo de tudo aquilo que é plástico, móvel, livre e interactivo<sup>32</sup>. Aliás, a ocorrência deste último fenómeno (o da falta de liberdade) acaba quase sempre por nos transformar não em viajantes ansiosos pela concretização de uma nova viagem, mas apenas por nos colocar na mera condição de não-viajantes, ou de viajantes sujeitos a empreender uma «errância forçada» (Onfray), ou meramente alimentada por um desejo de sobrevivência que servirá, em primeira e última instância, tão somente para amortecer os efeitos adversos provenientes do impacto imediato provocado por algumas das inúmeras intempéries do tempo em que vivemos (tolhendo-nos assim o verdadeiro prazer e desejo de circular).

Assim sendo, urge, talvez por isso mesmo, não ficarmos demasiado agarrados àquela imagem sombria das coisas, ou seja, urge não ficarmos apenas na condição de meros espectadores ou *voyeurs* passivos do mundo que nos rodeia, mas adoptar uma atitude de verdadeiros produtores, fazedores ou *designers*<sup>33</sup> amplamente interessados em dar forma, função e sentido a muitos outros imaginários e outras tantas «formas de vida» (Agamben), se bem que para isso, seja necessário continuarmos constantemente a trabalhar no sentido de reinventar aquilo que existe à nossa volta, e à volta daqueles que nos rodeiam, sempre com o objectivo de fazer com que as coisas possam ser dadas a ver de outro modo, de modo diferente, isto se quisermos estabelecer uma relação de proximidade semântica com uma das mais nobres palavras gregas, neste caso, a saber; *poiésis*, isto é, algo que nos permite estabelecer uma relação de produção de sentido com um corpo poético amplamente vocacionado para as questões da verdadeira liberdade criativa. Ora, para que tudo isto aconteça, nem sempre é necessário fazermos

---

<sup>32</sup> Sobre as questões da mobilidade e da interactividade em contexto digital, nada melhor do que nos relembrarmos da reflexão feita no texto anterior, nomeadamente, quando falámos a propósito dos apelos da navegação realizada no contexto alargado das novas plataformas digitais/redes sociais. Veja-se, a este propósito, se assim for necessário, as páginas 267 a 275 deste mesmo capítulo da tese.

<sup>33</sup> Recorremos aqui à etimologia da palavra «*Design* que remonta ao latim *Signare*, e que quer dizer fazer alguma coisa, isto é, distinguir algo através de um signo, dar significância ou designando a sua relação com outras coisas, bens, utilizadores ou mercadorias. A partir deste sentido original podemos dizer que *design* é fazer sentido (dar sentido às coisas). Dar sentido é a ideia central do *design*. O *design* relaciona-se com a concepção e a planificação de todas as instâncias do artificial ou do mundo feito pelo homem: signos e imagens, objectos físicos, actividades e serviços, sistemas e ambientes (reais e virtuais). Neste sentido, o *design* situa-se no domínio do artificial (e do interactivo). *Design* como fazer (*making*) o artificial, acção, aparência visual, comunicação, processo reflexivo e pensamento, transformação: cada distinção oferece uma forma útil e válida para podermos compreender a prática do *design* com enfoque em qualidades e características particulares, onde *design* é o processo pelo qual o *designer* cria um contexto do qual emergem significados para serem encontrados por um participante activo». Salen, K., Zimmerman, E., (2004) – *Rules of Play – Game Design Fundamentals*, Cambridge, Mass.; MIT Press (2004), pp. 40-41.



grandes revoluções, mas tão somente pequenas mudanças de perspectiva, ou breves aproximações em relação às coisas que nos rodeiam, quase como se estas precisassem apenas de ser deslocadas mais um bocadinho para cima ou para baixo, mais um bocadinho para a frente ou para trás, ou então, mais um bocadinho para a esquerda ou para a direita, ou seja, às vezes, basta fazermos um corte na sombrinha protectora do real, e acreditar que é possível continuar a tecer a bainha de um novo horizonte mental, e assim alinhar os fios ou as tessituras de uma nova viagem, tão concreta e imaginária como o próprio uivo<sup>34</sup> da liberdade poética da escrita (*graphia*) interpelativa do mundo. Pelo menos, para que este não seja apenas alimentado pela sombra (*skia*) dos problemas que nos rodeiam, mas também pela coragem que cada um de nós precisará de possuir para os conseguir superar, seguindo assim o exemplo notável de todos aqueles (poetas, artistas e filósofos) que continuam a trabalhar arduamente no sentido de reinventar um novo espaço poético susceptível de admitir todo o género de ligações (móveis, livres, plásticas, ficcionais, eróticas, técnicas), tal como acontece quando falamos dos processos de mobilização do desejo aparentemente infinito de qualquer grande viajante. Aliás, é este dinamismo do desejo poético da viagem (considerada aqui enquanto dispositivo de assistência da própria linguagem das coisas) que faz com que a metáfora de tudo aquilo que é móvel se nos apresente como um verdadeiro dispositivo de ligação e de desligação continuada entre a linguagem das coisas e as coisas da linguagem, ou seja, todo um processo criativo que nos ajuda a estabelecer um relacionamento aberto, livre e descomplexado com tudo aquilo que nos rodeia (sejam pessoas, países, cidades e paisagens, ou palavras, objectos, tecnologias e imagens), e fá-lo, ou tenta fazê-lo, neste caso, porque é uma estrutura de transporte e de teletransporte dos mais variados efeitos (plásticos, poéticos, eróticos, estéticos, tecnológicos, digitais, virtuais) que, no seu conjunto, contribuem para o desenvolvimento, tantas vezes preocupante, de uma espécie de «mobilização infinita»<sup>35</sup>, isto para usarmos o título de um dos livros de Sloterdijk.

---

<sup>34</sup> Recordamos aqui o extraordinário poema de Allen Ginsberg, intitulado precisamente de *Howl (Uivo)*, de 1955, que representou um verdadeiro grito de revolta de toda uma “geração perdida” (*beat generation*) nos meandros da sua própria imaginação criativa. Ginsberg, Allen (1955) - *Howl, Kaddish And Other Poems*, Penguin Books LTD (1995).

<sup>35</sup> Sobre alguns dos efeitos provocados por esta «mobilização infinita», Peter Sloterdijk, diz-nos que «o capital cinético faz explodir velhos mundos, não porque tenha algo contra eles, mas apenas porque é seu princípio não se deixar deter. Não se pode fazer outra coisa senão pôr as circunstâncias a dançar ao som de melodias aceleradas (...). Pôr rios de mercadorias a correr, frotas a cruzar, escadas rolantes a deslizar, atmosferas a mudar, faunas a desaparecer (entre tantas outras coisas que não param definitivamente de mexer). Entretanto, o movimento, o movimento puro, passou a andar à solta (...). Talvez a cinética seja o nosso verdadeiro destino?» Sloterdijk, Peter – *A mobilização infinita. Para uma crítica da cinética política*, Lisboa, Relógio de Água (2002), p. 29.

Uma «mobilização infinita» que tem adoptado a tal noção de transporte e de teletransporte como verdadeiros operadores de transformação do quotidiano de todos aqueles que vivem profundamente ligados à experiência do movimento geral do mundo contemporâneo (todo ele, aliás, cada vez mais a precisar de assistência, e não só de mera assistência financeira). Esta é uma constatação que reforça a ideia de que vivemos num tempo cada vez mais telecomandado por um sistema integrado de fluxos (fluxos de pessoas, bens, serviços e capitais, mas também fluxos de ideias, palavras, produtos e imagens) que, contudo, não nos devem impedir de reflectir seriamente sobre alguns dos passos que ainda podemos e devemos dar em volta<sup>36</sup> daquilo que a Maria Filomena Molder aponta como fazendo parte integrante de um ser profundamente «disposto a mover-se», quer por razões de carreira, de trabalho e de saúde, quer por razões de paixão, de desejo, de amor e de lazer, diz-nos a autora em *A Imperfeição da Filosofia* (2003)<sup>37</sup>.

Um ser cada vez mais «disposto a mover-se» (Filomena Molder) pelas razões já apresentadas, mas também disposto a comover-se, a contorcer-se e a expandir-se nas mais variadas direcções, nomeadamente para poder continuar a corresponder às elevadas expectativas criadas por si próprio, e por todos aqueles com quem se vai relacionando e interagindo diariamente na condição de «ser-para-o-movimento», tal como diria Adam Smith, no seu célebre livro *A Riqueza das Nações* (1776)<sup>38</sup>, todo ele amplamente desenvolvido no sentido de nos apresentar um ser (individual) cada vez mais treinado ou técnica e humanamente adestrado para compreender alguns dos principais fluxos da vida económica, social, cultural e artística do seu próprio tempo, mas também um ser cada vez mais sensibilizado para trabalhar no sentido de abrir caminho («partir pedra»), ou desbravar a «bravura do espaço» que o rodeia, isto para usarmos uma expressão muito sugestiva de Michel Crépu (2005), escrita num texto dedicado a George Steiner, quando este reflectia a propósito do brilho resplandecente da

---

<sup>36</sup> Relembramos aqui o título de um dos grandes livros de Herberto Helder, neste caso a saber; *Os Passos em Volta*. Helder, Herberto – *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assirio & Alvim (2006).

<sup>37</sup> Molder, Maria Filomena - *A Imperfeição da Filosofia*, Lisboa, Relógio D'Água (2003), p. 46.

<sup>38</sup> O livro *A Riqueza das Nações* (1776) de Adam Smith, representa não só esse clássico de relevante interesse histórico no quadro do pensamento económico mundial, baseado nos princípios fundamentais de uma das maiores descobertas científicas realizadas por Harvey no campo da medicina (descoberta dedicada à circulação do sangue no corpo humano), mas também a forma extraordinária como ele usa essas descobertas, inovadoras à época, e as coloca ao serviço dalguns dos mais variados campos do saber, nomeadamente, da teoria e da prática económica. Ou seja, com *A Riqueza das Nações*, Adam Smith irá colocar tudo a circular à sua volta (pessoas, bens, serviços e capitais, etc), e ainda apresentar algumas das principais vantagens dessa circulação generalizada das coisas. Smith, Adam (1776) - *A Riqueza das Nações*, São Paulo, Martins Fontes, Coleção Paideia (2003).

«vida em acto»<sup>39</sup> de Goethe. Uma «vida em acto» que nos transporta imediatamente para dentro da famosa *Viagem* que Goethe fez a Itália, em 1786, e que o levaria a escrever: «agora, a Odisseia torna-se para mim palavra viva»<sup>40</sup>, diz-nos o autor, na sua *Viagem a Itália*<sup>41</sup> (viagem que lhe permitiu descobrir alguns dos lugares com que sempre tinha sonhado desde criança). Aliás, a *Viagem a Itália* de Goethe (1786), e *A Riqueza das Nações* de Adam Smith (1776) simbolizam bem os primórdios de uma nova luta empreendida a favor da concretização dos ideais de um certo individualismo moderno totalmente convencido das vantagens da experiência da deslocação e do movimento da viagem, considerados aqui enquanto factores estruturantes de um longo processo de mobilização tendente a moldar a experiência e a sensibilidade de cada indivíduo, se bem que a questão da solidão e da melancolia decorrentes de todo este processo de afirmação do chamado individualismo moderno tenham sido relativamente esquecidas (embora viessem a ser estudadas um pouco mais tarde)<sup>42</sup>.

Talvez, por isso mesmo, é que tenhamos levado tanto tempo a perceber as razões pelas quais terá sido necessário “abrandar o passo”, pelo menos, para podermos pensar seriamente sobre algumas das coisas que entretanto foram acontecendo à nossa volta, quer em matéria de movimento e de circulação, quer em matéria de problematização e questionamento dalguns dos efeitos provocados, directa ou indirectamente, sobre as nossas próprias vidas, se bem que, neste aspecto, tal como nos diz Sloterdijk, numa passagem do livro já anteriormente citado: «há que admitir que, nas *acelerações mais arriscadas do presente*, está sendo executado algo que provém do que nos é próprio e do que nos está próximo, ou, por outras palavras, do que nós próprios queremos (que nos aconteça)»<sup>43</sup>. Ou seja, se é verdade que durante séculos e séculos de história, terão sido não só os deuses e os feiticeiros, mas também os reis-guerreiros e os senhores feudais a governar completamente as nossas vidas, literalmente falando, também não é menos verdade, que precisaríamos de esperar até ao surgimento da Modernidade

---

<sup>39</sup> Steiner, George - *O silêncio dos Livros* (seguido de *Esse vício ainda impune*), de Michel Crépu, Lisboa, Gradiva (2005), pp. 62-63.

<sup>40</sup> Passagem de uma carta de Goethe, escrita em Nápoles, a 17 de Maio de 1787, citada por Daniel Seabra Lopes, em *Goethe e os Usos da História: o passado e o presente em Viagem a Itália*, Lisboa, Revista Etnográfica, Vol. IX (2), 2005, pp. 231-255.

<sup>41</sup> Goethe, J. W - *Viagem a Itália* (com prefácio de João Barrento), Lisboa, Circulo de Leitores (1992).

<sup>42</sup> Neste aspecto, convém salientar que «Alexis de Tocqueville terá sido um dos primeiros autores a enunciar melancolicamente esta questão, nomeadamente, no segundo volume de *Democracia na América*, em 1845. A ele se seguirão Baudelaire (e a leitura que dele faz Benjamin em *A Paris do Século XIX*), e Simmel, entre outros autores. Para todos eles vale o mesmo baptismo, isto é, a Idade do Individualismo», diz-nos Ieda Tucherman, na sua *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega (2004), p. 87.

<sup>43</sup> Sloterdijk, Peter - *A mobilização infinita*, Lisboa, Relógio de Água (2002), p.17.

(depois do fim dessa longa e sombria Idade Média), para que finalmente aquela nos viesse não tanto salvar, mas pelo menos, espicaçar a consciência e abrir o caminho para que entretanto nos fosse igualmente reconhecido o direito de pensar, de sentir e de manusear livre e abertamente (com a preciosa ajuda da técnica) toda uma série de ferramentas ou de instrumentos que serviriam justamente para nos libertar das amarras do passado histórico (herdeiro desse velho fetiche da unidade tradicional), e assim reconduzir-nos em direcção à verdadeira concretização dos nossos próprios sonhos, expectativas e esperanças (conquistas do «sujeito moderno»). Terá sido este, aliás, um dos pontos fundamentais que nos levaria a lutar destemidamente, não só contra todas as formas de opressão e de totalitarismo históricos, mas também contra uma certa passividade e melancolia, próprias do tal «sujeito moderno, e desta forma, empreender uma luta, tantas vezes inglória, a favor de tudo aquilo que se nos apresentasse como móvel, flexível, livre, criativo, acolhedor e interactivo, pois, tal como diria Nietzsche na sua célebre *Gaia Ciência*; «toda a felicidade da terra está na luta, amigos»<sup>44</sup>.

Neste caso, uma luta criativa amplamente desenvolvida a favor do verdadeiro «valor da vida»<sup>45</sup>, pois, todos nós sabemos muito bem que só o «valor da vida» é que nos consegue ajudar a perceber a importância de lutarmos livremente em prol daquilo «que nós próprios queremos (que nos aconteça)», tal como diria novamente Sloterdijk. Aliás, seria precisamente esta luta indomável empreendida a favor de tudo aquilo que nos pudesse ajudar a libertar o desejo de sonhar livremente, que também haveria de comandar o pensamento e a «fúria de viver»<sup>46</sup> dos artistas da chamada *Land Art*, considerados aqui como alguns daqueles que melhor terão trabalhado no sentido de interpelar algumas destas problemáticas, nomeadamente, por terem conseguido transformar a questão da viagem, do movimento e da deslocação, não apenas em meros dispositivos de acolhimento de determinados regimes de visibilidade do mundo (embora este aspecto também nos pareça essencial), mas, acima de tudo, em verdadeiros dispositivos de mobilização de forças criativas tendentes a interpelar e a transformar a nossa própria sensibilidade e percepção da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral. Foi com este generoso objectivo que eles terão partido em direcção às famosas montanhas dos Himalaias, e aos grandes desertos do Saara, ou ainda aos vales

---

<sup>44</sup> Nietzsche, Frederico – *A Gaia Ciência*, Lisboa, Guimarães Editores (2000), p. 27.

<sup>45</sup> Nietzsche, *Ibidem*, p. 12.

<sup>46</sup> Recordamos aqui o «espírito livre» do célebre filme de Nicholas Ray, chamado *Rebel Without a Cause* (1955), que entretanto seria traduzido para português como *Fúria de Viver*, e que tinha James Dean no papel principal desta película verdadeiramente inspiradora.

profundos do Grand Canyon, sempre na perspectiva de poderem criar uma certa distância em relação aos excessos de velocidade e de aceleração da vida contemporânea (tal como estes a percepcionavam nos grandes centros urbanos), ou seja, criar uma certa distância que lhes permitisse captar, não só o movimento escapista das coisas que tendencialmente nos fogem por entre os dedos das mãos, mas também o prazer do silêncio pressentido nos movimentos mais tranquilos da passagem do tempo e do espaço (agora, amplamente praticados pelos seus próprios gestos, passos e actos). Aliás, terá sido precisamente esta distância que lhes permitiu desafiar, interpelar e desacelerar o ritmo do tempo em que viviam, e fizeram-no, neste caso, sem precisarem de desistir da concretização dos seus próprios sonhos e expectativas pessoais (utopia pessoal), ou seja, fizeram-no, não como se estivessem a realizar a «última viagem de um qualquer navegador solitário»<sup>47</sup>, mas cientes de que poderiam estar a abrir caminho, ou a desbravar a tal «bravura do espaço» de que nos falava anteriormente Crépu.

Ou seja, fizeram-no, não apenas para sentirem na pele que, agora, ali, as coisas já não se «passavam a toda a pressa por cima deles»<sup>48</sup>, tal como diria Sloterdijk, mas também para poderem encontrar outras formas possíveis de entendimento e de interpelação relativamente à complexidade, à diversidade e à velocidade inquietantes do mundo contemporâneo. E, ao procederem assim, ganharam uma nova consciência crítica em relação aos problemas do seu próprio tempo, que terá sido fundamental para eles poderem continuar a trabalhar no sentido de reinventar muitas outras formas de acesso ao «real», agora, sem a velha pressa de chegarem a onde quer que fosse, pois, sabiam por experiência própria, que é quase sempre a melhor das experiências, que lá viria o dia em que teriam efectivamente que parar. Enquanto isso não acontecesse, nada melhor do que continuarem a viver e a praticar o espaço físico da matéria onde tinham aprendido a caminhar e a respirar (aprendido a ser felizes), quase como se quisessem reconquistar o direito a uma certa tranquilidade<sup>49</sup>, não por amor à rigidez da velha unidade tradicional (embora se encontrassem plenamente envolvidos com as questões da natureza)<sup>50</sup>, mas apenas por amor ao desejo de se poderem afastar, mesmo que

---

<sup>47</sup> Passagem de uma reportagem realizada por Francisco Vale, agora presente no livro *Autores, Leitores e Editores*, Lisboa, Relógio D'Água (2009).

<sup>48</sup> Sloterdijk, Peter – *Ibidem*, Lisboa, Relógio de Água (2002), p. 43.

<sup>49</sup> Sobre as questões da tranquilidade ou da falta dela, no seio da vida contemporânea, Sloterdijk interroga-se no livro já várias vezes aqui citado: «como é possível a calma ou a tranquilidade no meio da tempestade criada para alimentar seres do princípio ao fim condenados à acção? (...). Deveria a cinética transformar-se numa escola da serenidade?». Sloterdijk, Peter – *Ibidem*, p. 43.

<sup>50</sup> Embora no meio da natureza, os seus interesses continuavam a ser de ordem artística e cultural.

temporariamente, de uma certa «experiência pânica do mundo»<sup>51</sup>, e assim, ganharem uma nova perspectiva crítica em relação às questões da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral, onde o fenómeno da falta de liberdade jamais deveria ocorrer. Esta é uma questão altamente pertinente, não só porque, às vezes, tudo se nos apresenta como demasiado opressivo, sombrio, excessivo, desmedido, desproporcionado, bélico, ameaçador, impiedoso, monstruoso, agressivo e desumano (sintomas que podem acabar por esgotar a nossa própria capacidade de visualização de um mundo melhor), mas também porque, outras tantas vezes, tudo se parece apresentar como demasiado bem preparado para nos fazer pensar, sentir e viver apenas em função de algo que pode ser percebido como excessivamente acelerado, vertiginoso e interactivo, quase como se a verdadeira «sedução do real»<sup>52</sup> dependesse, agora, única e exclusivamente, de um certo “determinismo” ritmado ao sabor de um qualquer orgasmo cinético e/ou cibernético (nomeadamente sob o efeito altamente interactivo das tecnologias digitais). Por isso, apesar de toda esta euforia vivida em torno dos fenómenos altamente erotizantes do movimento e da interactividade (das palavras, sons e imagens, tal como das pessoas, bens e serviços), ainda haverá espaço para a tal tranquilidade de que falávamos anteriormente, ou estaremos nós apenas “condenados” a viver no meio destas intempéries agitadas da «dromologia» (Virilio) contemporânea? Sobre a vitalidade filosófica desta questão Sloterdijk diz-nos que resta saber se «a totalidade moderna ainda se pode livrar do modo de ser que é determinado pela fórmula do tal ser-para-o-movimento (...)»<sup>53</sup>, salienta o autor quando se interroga sobre a necessidade de adoptarmos, ou não, uma postura crítica<sup>54</sup> em relação aos processos altamente inebriantes da aceleração continuada do mundo em que vivemos. Assim sendo, nada melhor do que tentarmos perceber de que é que falamos quando falamos da simples noção de movimento? De que é que falamos quando falamos da metáfora e da experiência da viagem? De que é que falamos quando falamos do desejo hedonista da deslocação? Ou ainda, por que razão é que nos sentimos mais nómadas ou mais

---

<sup>51</sup> Sloterdijk, Peter – *Ibidem*, Lisboa, Relógio de Água (2002), p. 69.

<sup>52</sup> Sobre alguns dos vários aspectos da «sedução do real», veja-se, por exemplo, o livro de José Augusto Mourão; *A Sedução do Real* (Literatura e Semiótica), Lisboa, Coleção Vega/Universidade (1998).

<sup>53</sup> Sloterdijk, *Ibidem*, pp. 51-52.

<sup>54</sup> Sobre a questão de uma certa negatividade do progresso (técnico), talvez convenha aqui recordar a postura crítica de Paul Virilio, quando este denuncia «os perigos decorrentes da chamada revolução cibernética», nomeadamente, em livros tão emblemáticos como, por exemplo; *A Inércia Polar*, Lisboa, Publicações Dom Quixote (1993), o *Cybermonde: la politique du pire*, Paris, Les Éditions Textuel, ou em *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy*, London, Continuum (2005), ou ainda, em *La Bomba Informatica*, Madrid, Catedra (1999), entre muitos outros livros possíveis do autor.

sedentários? Por que razão é que somos constantemente impelidos para o movimento ziguezagueante da velocidade e da deslocação? Ou então, por que razão é que nos apaixonamos pela imobilidade, pelo sedentarismo e pela reclusão? Ou ainda, por que razão é que mantiveram algumas pessoas a sua marcha permanente em direcção aos mais variados espaços e lugares do mundo, e outros se mantiveram sempre demasiado fiéis às suas mais profundas raízes, nunca tendo saído do próprio lugar onde nasceram e cresceram? Estas são algumas das muitas questões a que precisaremos certamente de estar atentos, sempre que quisermos perceber alguns dos muitos níveis de sentido e de inquietação implícitos na problemática altamente aliciante da viagem, do movimento e da deslocalização generalizada das coisas que nos rodeiam.

Ora, partindo deste princípio básico, nada melhor, na nossa perspectiva, do que tentarmos seguir o exemplo que advém da experiência enriquecedora e diversificada dos artistas da *Land Art*<sup>55</sup>, todos eles, aliás, tal como nós, amplamente interessados em perceber algumas destas problemáticas. Assim sendo, e de forma muito simples, talvez possamos começar por perceber que a questão do movimento está intimamente relacionada com o problema do espaço, e que o espaço, por sua vez, quando efectivamente percorrido ou praticado por alguém, acaba quase sempre por contribuir para a mobilização daqueles que o percorrem (torção do corpo), e igualmente daquilo que é percorrido (torção de um dado território), quase como se existisse um conflito permanente entre o tal espaço dedicado às questões do movimento, e aquele «outro espaço» a que Deleuze e Guattari (1972) viriam a chamar de «sedentário». Este seria,

---

<sup>55</sup> A partir daqui, tentaremos falar da questão da *Land Art*, não apenas numa perspectiva documental, como se esta tivesse sido completamente arrumada ou engavetada numa qualquer prateleira histórica, coisa que de facto não aconteceu, tal como poderemos constatar pelas intervenções regulares protagonizadas pelos mais variados artistas, um pouco por todo o lado, na Europa e no mundo inteiro, o que revela bem a importância e a enorme vitalidade criativa da maioria destas questões, principalmente, quando percebidas no quadro alargado das actuais práticas artísticas/práticas do espaço (Artes Plásticas, Fotografia, Vídeo, Arquitectura, Urbanismo, *Performance Studies*, Cenografia, Dança, Cinema, Tecnologias, etc). Para ilustrar alguns dos muitos níveis de actualidade e de vitalidade criativa desta temática sugerimos, desde já, o visionamento de alguns projectos recentes, tais como, por exemplo: de uma dupla de artistas Franceses, Bruni e Barbarit (fotógrafos e artistas nómadas), <http://francoismechain.com/>, ou <http://bruni.babarit.pagesperso-orange.fr/dochtml/actualite00.html>; do artista inglês Hamish Fulton (*walking artist*), <http://www.hamish-fulton.com/>; do urbanista e pensador Italiano, Francesco Careri (observatório nómada), <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>; do grupo português, *Os Espacialistas* (exercícios ginásticos de espaço, desenvolvidos entre a arte e a arquitectura), <http://vimeo.com/30090200>; ou em <http://espacialistas.com/>; ou ainda em <http://movingcities.org/movingmemos/fresh-portuguese-architects-bloggers-and-spatialites/>; do artista Alberto Carneiro (sobre a poética da terra), <http://www.publico.pt/multimedia/fotogaleria/alberto-carneiro-no-museu-de-serralves-319058#/1>; ou ainda as intervenções do jovem artista plástico Samuel Rama apresentadas no *LandArte* 2011, em Cascais (<http://www.youtube.com/watch?v=z-24qe1Tb4U>), isto só para referirmos um reduzido número de autores, pois, a lista, essa, seria verdadeiramente interminável.

porventura, em detrimento do outro, apenas um espaço capaz de nos prender, agarrar, exilar, fixar e acorrentar permanentemente à estabilidade demasiado paradoxal dos lugares, impedindo-nos assim de assegurar uma prática de mobilização, descoberta e transformação da nossa própria percepção do mundo, quase como se ficássemos impedidos de abrir caminho, ou de desbravar a tal «bravura do espaço» de que tanto nos fala Michel Crépu. Por isso, na prática, o que nós gostaríamos de acentuar aqui, é que quando falamos da questão da viagem, do movimento e da deslocação (seja em contexto geográfico, seja em contexto digital), nós não estamos apenas a referir-nos a um mero dispositivo facilitador de acesso às mais variadas formas, funções e sentidos do real (embora, todos estes aspectos nos pareçam muito importantes, como é óbvio), mas, muito mais ainda, a um dispositivo altamente permeável, potente e interactivo, ou seja, a uma estrutura portadora dos mais variados níveis de mobilidade, estimulação e transformação da nossa própria percepção do mundo, quase como se os movimentos ziguezagueantes destes verdadeiros praticantes do espaço (*flâneurs*) nos impelisses constantemente a fugir do anestesiante espaço do estar (espaço sedentário), e a desbravar caminho apenas em direcção ao inquietante espaço do andar (nomadismo).

Neste caso, do «andar enquanto verdadeira prática cultural e artística» diria Francesco Careri (2002), quando se refere à textura das actuais práticas do espaço contemporâneo, sejam estas praticadas segundo a lógica relacional dos artistas da *Land Art* (bem exemplificadas, por exemplo, através dos processos de reinvenção poética dos autores apresentados na nossa anterior nota de rodapé), ou então, segundo a lógica interactiva dos chamados nómadas digitais (assunto amplamente abordado no nosso anterior ponto de reflexão), já que todos eles parecem protagonizar, cada um à sua própria maneira, naturalmente, uma verdadeira luta criativa, seja a favor da reinvenção poética do espaço (no caso, dos primeiros), seja a favor da reinvenção poética do ciberespaço (no caso, dos segundos). Ou seja, no fundo, estas são algumas das modalidades que nos permitem inscrever, nomear e assegurar um certo grau de idealização poética dos nossos gestos, mas também um certo grau de materialização dos nossos passos e dos nossos actos (dos mais simples e rudimentares aos mais complexos e elaborados), se bem que, muitas vezes, em ambos os casos, mais não façamos do que traçar um certo tracejado que nos vai ajudando a percorrer «um espaço vazio e infinitamente desabitado, ou seja, um deserto de onde resulta apenas uma difícil orientação, que é igual a um imenso oceano onde a única marca reconhecível é aquela deixada pelo próprio acto de andar (...). Isto porque a essência do espaço é, afinal de



contas, a de um lugar móvel onde se celebra quotidianamente o ritual do eterno errar»<sup>56</sup>, diria Francesco Careri, ainda a propósito da metáfora e da experiência geral do espaço, e da errância dos seus mais variados corpos andantes. Aliás, seria precisamente a partir desta vertiginosa necessidade de praticar o espaço (intensa deslocação física)<sup>57</sup> que a maioria dos artistas da chamada *Land Art* acabariam por desenvolver alguns dos seus mais interessantes projectos criativos, quase como se desejassem compor e recompor apenas uma espécie de «autobiografia nómada», isto é, quase como se ainda fosse necessário continuar a passar o muro, a furar a rede, a saltar por cima de uma qualquer fronteira (real ou virtual que seja), e mesmo que essa fronteira já não exista, e muitas vezes não existe mesmo ou, pelo menos, parece já não existir (zonas de fronteira livre), a verdade, porém, é que os artistas continuam a sentir a necessidade de reinventar a estrutura limitativa do espaço do real, pois, só assim é que terão a possibilidade de continuar a intervir na plasticidade ondulatória do mundo, por mais impenetrável que este ainda lhes possa parecer (tal como pudemos ainda agora constatar através das intervenções dos artistas enunciados na nossa penúltima nota de rodapé).

Seria precisamente a partir destes princípios do pensamento derivativo e da experiência da deslocação e da reinvenção poética do espaço que Smithson (ao contrário de Richard Long que o apontava apenas como uma espécie de «*urban cowboy*» incapaz de praticar o espaço) se haveria de lançar para os destroços dos subúrbios do mundo, sempre em busca de uma nova viagem que ainda lhe pudesse proporcionar o prazer de descobrir os contornos micro-utópicos de uma outra linguagem (criativa), pois, só assim, achava o autor, é que seria possível continuar a trabalhar no sentido de reformular as perguntas e respostas acerca das inúmeras contradições do inquietante espaço do andar (neste caso, do andar enquanto verdadeira prática cultural e artística). É no seguimento destes ideais que Smithson empreende uma longa travessia pelo mundo, de tal forma, que esta o viria a colocar entre «o caçador do paleolítico e o arqueólogo de futuros abandonados (ao seu próprio destino)»<sup>58</sup>. Daí a sua tentativa de resgatar alguns

---

<sup>56</sup> Careri, Francesco - *Land & ScapeSeries: Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA (2002), pp. 38-42.

<sup>57</sup> Tal como existem outros tantos artistas que preferem andar sem sequer se deslocarem fisicamente. Aliás, esta urgência de andarmos vertiginosamente sem sequer nos deslocarmos fisicamente acabaria por nos transformar numa espécie de «turistas sentados» à frente do computador, quase como se fossemos apenas uma espécie de «apertadores de botões», ou de «respigadores de informação», tal como diria, com ou sem ironia, Vilém Flusser no seu famoso ensaio sobre as questões da imagem. Flusser, Vilém – *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio D'Água (1998).

<sup>58</sup> Careri, Francesco - *Land & ScapeSeries. Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA (2002), p.168.

dos múltiplos destroços desse antigo território (*Passaic River*) onde pareciam ainda existir as marcas do pensamento, da cultura e da arte de um passado completamente abandonado, procurando assim, para todos os efeitos, não só uma espécie de transformação simbólica do território ameaçado, mas também uma nova experiência de locomoção e encontro poético com os lugares que entretanto haveriam de contribuir para o processo de alargamento e reinvenção da sua própria prática artística. Aliás, seria precisamente a partir desta nova relação de encontro entre a arte e a vida, amplamente baseada na ideia de «campo expandido» de que tanto nos fala a obra de Rosalind Krauss (1984)<sup>59</sup>, que Smithson haveria de desenvolver algumas das suas míticas viagens de exploração aos territórios virgens e marginais de *Passaic River* (a sua terra natal), sempre na tentativa de reviver essa «odisseia suburbana ou essa epopeia pseudoturística que ainda parecia preservar as marcas vivas de um lugar que trinta anos mais tarde viria apenas a ser chamado de não-lugar (ou de um lugar em vias de extinção)»<sup>60</sup>.

Tudo isto apenas para podermos perceber um pouco melhor que algumas destas viagens protagonizadas não só por Smithson<sup>61</sup>, mas também por Richard Long<sup>62</sup>, Tony Smith, Walter de Maria, R. Morris, Dani Karavan, Hamish Fulton (que se auto-denomina precisamente como *walking artist*)<sup>63</sup>, entre tantos outros artistas, pretendiam cartografar alguns dos principais sintomas daquilo a que poderíamos chamar, na ausência de uma melhor designação, tão somente como uma espécie de micro-utopia do «andar como prática artística» dos lugares, isto para recorrermos novamente às palavras de Francesco Careri (2002), quando este se refere a uma prática do espaço que viria a simbolizar uma espécie de pequena/grande narrativa da própria sobrevivência dos

---

<sup>59</sup> Krauss, Rosalind – «Sculpture in the Expanded Field», in *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington, Bay Press (1984).

<sup>60</sup> Careri, Francesco – *Ibidem* (2002), p. 160. Para uma análise mais detalhada do conceito de «não-lugar», veja-se, por exemplo, o livro de Marc Augé, intitulado precisamente de *Não-lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, 90 Graus Editora (2005), nomeadamente o capítulo denominado *Dos lugares aos não-lugares*, todo ele inteiramente dedicado a esta questão (pp. 65-96).

<sup>61</sup> Robert Smithson, cujos projectos favoritos eram a recuperação artificial de zonas mineiras abandonadas ou espaços pós-industriais sujeitos às forças infernais da natureza, parecia perseguir ao longo dos seus trabalhos, não só as marcas contraditórias de um projecto de intervenção social, cultural e artística fortemente alicerçado num dos seus principais conceitos, neste caso, a saber: esculturas de um sítio (*site specific*), mas também as marcas, ou «os passos de uma terra esquecida pelo tempo», isto é, partes de um certo local em constante transformação, aí onde pareciam habitar, suspensos, «o presente, o passado, e um qualquer futuro ainda por vir (embora a sua obra mais conhecida seja a famosa *Spiral Jetty*, realizada em 1970, no Grande Lago Salgado)». Careri, Francesco – *Land & ScapeSeries*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA (2002), p. 161.

<sup>62</sup> Os seus passeios épicos pelos Himalaias, Andes, Austrália, Japão e Islândia, são uma das marcas mais inconfundíveis da história da *Land Art Internacional*, todos eles muito bem documentados no *site* oficial do artista disponível em <http://www.richardlong.org/>.

<sup>63</sup> Para visualizar alguns dos seus projectos, veja-se o *site* do artista em <http://www.hamish-fulton.com/>.

gestos, dos passos e dos actos, mas também dos traços, das marcas e dos trilhos<sup>64</sup> deixados pela própria humanidade ao longo da civilização ocidental. Ou seja, toda uma pequena/grande narrativa capaz de conter, não só os ingredientes simbólicos de um primeiro acto criativo (Adão e Eva não científicos), e de um primeiro acto criminoso (ocorrido entre Abel e Caim), mas também todos os ingredientes simbólicos de uma verdadeira prática interactiva dos lugares, considerados aqui, não como estruturas fixas e seguras do que quer que seja, mas como dispositivos (móveis) amplamente susceptíveis de abrigar os traços ou as marcas da nossa própria passagem pelas páginas demasiado tortuosas da inquietante história da humanidade (génese da errância e da eterna viagem?)<sup>65</sup>.

Uma humanidade que, apesar de tudo, ainda conseguiria preservar em si mesma, uma parte substancial dos traços dessa inquietante narrativa nomádica (trajectiva), isto até chegarmos, naturalmente, ao século XX/XXI, onde se podem encontrar alguns dos dispositivos mais interessantes desta pequena/grande narrativa do andar enquanto verdadeira prática de transformação da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral (basta pensarmos, por exemplo, nos princípios das actuais estruturas de navegação digital). Aliás, muitas destas estruturas de mobilização e de transformação da arte, da cultura e da vida contemporânea haveriam de ficar intimamente ligadas, por uma questão de herança cultural, segundo as palavras de Francesco Careri (2002), não só ao dadaísmo, ao surrealismo, à deambulação da escrita automática, aos passeios do *flâneur* pelas ruas das grandes cidades do mundo, à internacional letrista, à internacional situacionista e à teoria da deriva dos anos 50/60, mas também às primeiras imagens de uma cidade verdadeiramente nómada, tal como aquela que seria projectada pelo pensamento de Guy Debord e Asger Jorn, ou ainda pelo lápis labiríntico do arquitecto Nieuwenhuys Constant, quando este desenhou o projecto da sua Nova Babilónia (essa

---

<sup>64</sup> Para uma reflexão aprofundada sobre o conceito de «trilho», veja-se, por exemplo, o último livro de José Tolentino de Mendonça, que começa precisamente assim: «Qual é o sentido do trilho?» Para logo de seguida, uma personagem responder. «Não sei! Mas, parece-me que cada trilho conduz a mais do que um sentido». E depois o diálogo continua por aí fora, tal como é apanágio dos livros deste autor. Tolentino de Mendonça, José - *O Estado do Bosque*, Assírio & Alvim, Porto Editora (Janeiro de 2013), pp. 1-16.

<sup>65</sup> A propósito desta errância, Michel Onfray diz-nos no seu livro de *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia* (2009) que «a ausência de casa e de terra pressupõe, doravante, uma falta, um mal infligido a Deus. O esquema paira sobre a alma dos homens desde há séculos: os Judeus, os Ciganos, os Roms, os Boémios, os Zíngaros, e todos os povos viajantes sabem bem que, num momento ou noutro, os desejaram condenar ao sedentarismo, chegando mesmo a negar-lhes o direito à vida. O viajante incomodava o Deus cristão, tal como indispunha igualmente os príncipes, os reis e as pessoas ligadas ao poder que ambicionavam criar uma comunidade onde não houvesse lugar para os errantes impenitentes, os associiais e todos aqueles que eram inacessíveis aos grupos enraizados». Onfray, Michel - *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, Lisboa, Quetzal (2009), p. 13.

cidade utópica projectada para abrigar o presente e o futuro do *homo-ludens*). Em relação a esta questão, convém no entanto salientar, que foi apenas a partir da segunda metade do século XX, que se terá começado a considerar a prática do andar como uma verdadeira prática artística e cultural, neste caso, graças ao movimento da *Land Art*, que haveria de proporcionar a uma nova geração de pensadores e de artistas do mundo inteiro, a possibilidade de saírem do interior do «cubo branco», e assim ultrapassarem as enormes limitações do espaço tradicional das galerias e dos museus, para passarem a intervir directamente na geografia dos grandes espaços do mundo (naturais, rurais e urbanos), neste caso, graças a uma série de intervenções e de instalações que adoptariam o conceito de sítio específico (*site specific*) como verdadeiro modelo de intervenção geral do espaço (intervenções de arte pública). Neste caso, um espaço que passaria a ser percepcionado, não só como um verdadeiro «suporte de inscrição» dalgumas das suas mais variadas experiências artísticas, mas também como metáfora interactiva de um vasto conjunto de reflexões desenvolvidas em torno das mais variadas estruturas modulares e regimes de significação e transporte do mundo, sobre o qual todos estes artistas se manifestavam agora amplamente interessados em trabalhar.

Aliás, não terá sido por acaso, que todos eles acabariam por trabalhar, directa ou indirectamente, quer sobre a problemática do movimento e da deslocação (práticas do espaço), quer sobre a experiência específica do lugar (do lugar na arte, mas também, da arte do lugar), pois, só assim é que a questão do espaço deixaria de ser considerada como uma mera estrutura fixa e segura de algo que nos remeteria para o passado histórico, para passar a ser entendida como uma verdadeira plataforma interactiva (dispositivo móvel) intimamente ligada à «experiência da liberdade» (Nancy, 1988) do corpo em movimento no contexto alargado da própria liberdade da experiência contemporânea. Foi justamente esta experiência da liberdade do corpo em permanente movimento, ou seja, foi este enorme «desejo de espaço» que terá começado por contagiar uma grande parte dos artistas já acima enunciados, dos quais tomo agora a liberdade de salientar o nome de Walter De Maria<sup>66</sup>, neste caso, tão somente pelo simples facto deste ter percorrido, obsessivamente, milhares e milhares de quilómetros atrás de uma nova geografia poética do mundo, isto para podermos concentrar agora

---

<sup>66</sup> Walter De Maria, artista recentemente falecido, que vivia em Nova Iorque, mas que «sonhava constantemente com o Pólo Sul, com o deserto do Saara, e com as montanhas do Canadá», diz-nos José Marmeleira num pequeno texto recentemente publicado no Público com um título muito sugestivo, ou seja, *Walter De Maria, o artista que iluminou o deserto*. Artigo disponível em <http://www.publico.pt/cultura/noticia/morreu-o-artista-que-iluminou-o-deserto-walter-de-maria-1601530>.

toda a nossa atenção nessa espécie de dispositivo ficcional que é a sua *Escultura dos Cinco Continentes* (1987-1988), toda ela formada por rochas brancas de mármore e de quartzo carinhosamente recolhidas pelas mãos do próprio artista nalguns dos mais variados e longínquos lugares do mundo, mas que entretanto seriam colocadas dentro de quatro paredes de vidro (a rocha em contacto com a fragilidade do vidro), quase como se o autor nos quisesse aproximar desse frágil sistema de dupla projecção imaginária que é o espelho incandescente do real quando colocado em contacto com os regimes do ficcional. Seguindo o dispositivo metafórico deste autor, é óbvio que também não podemos deixar de salientar, mesmo que sucintamente, o trabalho pioneiro de outros tantos artistas, entre os quais se destaca agora a experiência desse infatigável caminhante que foi Richard Long, que logo a partir da sua *Line Made by Walking* (1967)<sup>67</sup> terá começado por retrazar uma das mais inquietantes metáforas do século e de todos os séculos, isto é, a metáfora do perigo do eterno caminhar (génese da viagem impossível?), ou seja, o acto de caminhar aqui considerado como um verdadeiro operador de transformação da nossa própria percepção do mundo, tal como haveríamos de ficar a saber através das reflexões provenientes dalguns dos mais interessantes e apaixonados poetas-artistas-caminhantes (*flâneurs*)<sup>68</sup>.

É certo que depois de Rimbaud, Baudelaire, Thoreau, Benjamin, Robert Walser e Richard Long, um dos mais célebres artistas-caminhantes terá sido, porventura, Robert Smithson, tal como podemos constatar através dos registos do processo de construção dos célebres *Monumentos de Passaic* (Smithson, 1967)<sup>69</sup>, todos eles amplamente desenvolvidos em torno da necessidade de percorrer, conhecer e habitar algumas das partes mais obscuras de uma cidade abandonada ao seu próprio destino, quase como se andar através desses espaços vazios e tenebrosos da periferia urbana contemporânea ainda pudesse representar uma das melhores formas de sentirmos na pele os fantasmas do perigo vertiginoso de estarmos vivos (vivos ou sempre com muita

---

<sup>67</sup> Long, Richard (1967) - *A Line Made by Walking* (photograph and pencil on board image, 375 x 324mm, on paper, print), Londres, Tate Collection. Imagem do projecto disponível em <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=8971> (acedido em Julho de 2013).

<sup>68</sup> Talvez convenha salientar que muito antes dos artistas da *Land Art*, já Rimbaud, Baudelaire, Thoreau, Benjamin e Robert Walser (isto para não recuarmos até Homero) tinham desenvolvido um intenso trabalho de reflexão sobre as questões do prazer e da paixão pelo acto de caminhar (tal como já tivemos a oportunidade de referir em passagens anteriores). Sobre a paixão do acto de caminhar no meio da multidão (sendo esta uma outra forma de alimentar o sonho do viajante solitário), veja-se, por exemplo, o livro de Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose, Les Foules, Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard (XII).

<sup>69</sup> Smithson, Robert (1967) – *Monuments of Passaic* (six photographs and one cut Photostat map), New Jersey, Museum for Samtiskunst, Noway. Imagens do trabalho integralmente disponíveis no *link* abaixo enunciado: [http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic\\_300.htm](http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm) (Julho de 2013).

vontade de viver). Seguindo esta mesma linha de pensamento, é óbvio que também não nos podemos esquecer das intermináveis viagens de Tony Smith pelas famosas auto-estradas em construção da periferia nova-iorquina (amplamente divulgadas na revista *Artforum* de 1967), e muito menos ainda, dos 2.000 quilómetros (o comprimento total da muralha da China) percorridos durante 90 dias por Marina Abramovic e Ulay, em Junho de 1988, em sinal da sua separação definitiva enquanto casal de artistas. Aliás, com a performance denominada *The Lovers* (1988)<sup>70</sup>, Marina Abramovic e Ulay terão caminhado dolorosamente em direcção um ao outro, partindo cada um deles do extremo oposto da enorme muralha da China, para entretanto se voltarem novamente a reencontrar no fim do percurso, dar um abraço final, e então separarem-se de novo, agora para sempre, transformando assim a sua experiência pessoal (de separação definitiva) numa espécie de encenação dedicada à própria geometria poética do amor pela arte, quase como se a dolorosa divisão das suas biografias individuais parecesse apenas o retrato inevitável das inquietantes leis da vida<sup>71</sup>.

No fundo, são estas inquietantes e tantas vezes dolorosas leis da vida que nos ajudam a interpelar o sentido dos nossos gestos, dos nossos passos e dos nossos rastos, tanto quanto a imaginar a possibilidade de partirmos de novo, cientes de que haverá sempre uma nova travessia pela frente, quase como se fossemos uma espécie de nómadas inquietos. Tão inquietos, aliás, como os próprios movimentos de um corpo a pedalar em cima do selim de uma qualquer bicicleta interactiva, por exemplo, do género daquela que fazia parte integrante da célebre viagem virtual architectada por Jeffrey Shaw e Dirk Groeneveld, em *Cidade Legível* (1989)<sup>72</sup>, quase como se essa viagem

---

<sup>70</sup> Abramovic, Marina e Ulay (1988) – *The Lovers. The Great Wall Walk* (performance/film, 1h, 5', sound, colour), Chinese Wall Collection: Cologne, Museum Ludwig. Imagens disponíveis em <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000044&lg=GBR> (Julho de 2013).

<sup>71</sup> Como é sabido, nos anos 80, Marina Abramovic viveu uma intensa história de amor com Ulay, durante a qual partilham um furgão (5 anos), e realizam as mais intensas e variadas performances. Entretanto, terão chegado à conclusão que a relação entre ambos já não fazia sentido, por isso, decidem separar-se e percorrer a grande Muralha da China como marco simbólico dessa separação. Em 2010, ou seja, 23 anos depois dessa separação definitiva, quando Marina já era uma artista consagrada, o MoMa de Nova Iorque dedica-lhe uma retrospectiva e, nessa altura, a artista resolve realizar uma performance durante a qual decide partilhar um minuto de silêncio com cada uma das pessoas que se queira efectivamente sentar à sua frente. É neste contexto que surge novamente Ulay, isto é, sem que ela saiba, este senta-se numa cadeira à sua frente, e é assim que se dá o emocionante reencontro entre eles, conforme ficou bem documentado neste vídeo, agora disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4>. Para perceber alguns dos principais contornos, ou algumas das etapas fundamentais desta intensa história de amor entre a arte e a vida destes dois artistas, sugerimos a visualização integral de um pequeno documentário, agora inteiramente disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sJA859mXMLg>.

<sup>72</sup> Shaw, Jeffrey e Groeneveld Dirk (1989) – *The Legible City*, Computer graphic installation (Manhattan version), Collection of ZKM-Medienmuseum, Karlsruhe, Germany. Trabalho disponível em [http://www.jeffrey-shaw.net/html\\_main/frameset-works.php](http://www.jeffrey-shaw.net/html_main/frameset-works.php) (acedido em Julho de 2013).

virtual simbolizasse os traços principais de uma “fórmula mágica” tendente a corrigir algumas das múltiplas insuficiências do real. Aliás, não é por acaso, que neste projecto as casas se transformam em palavras, as ruas em frases, os bairros em parágrafos, e as pessoas em capítulos de uma extraordinária hiperficção onde se permite ao observador-utilizador-participante subir para cima do selim dessa tal bicicleta interactiva, a fim de simular os movimentos de uma travessia-viagem-narrativa pelas ruas dessa extraordinária cidade imaginária. Para isso, é exigido ao observador-viajante-participante não só que dê aos pedais, mas também que tome decisões ponderadas para que possa efectivamente andar mais depressa ou mais devagar, tal como desviar-se para a esquerda ou para a direita, ou ainda, se o quiser, para poder seguir em frente ou então seguir um simples atalho (neste caso, as paredes do espaço são todas elas bastante permeáveis e interactivas). Apesar dalgumas limitações técnicas próprias de um projecto realizado em 1989, a verdade é que os autores conseguiram fazer, apesar de tudo, com que cada movimento do corpo andante em cima dessa bicicleta interactiva conseguisse simular uma variedade infinita de recombinações possíveis, todas elas tendentes a expandir os movimentos do corpo no espaço (blocos de construção hipertextual) sobre o qual assentam agora alguns dos princípios básicos dessa extraordinária estrutura de navegação contemporânea. Uma estrutura de navegação que permite fazer com que um texto deixe simplesmente de ser um texto, ou uma imagem apenas uma simples imagem, e que ambos se cruzem, movimentem, desfiem, e transformem indefinidamente numa espécie de narrativa hipertextual que deriva justamente da construção acelerada do seu próprio artifício interactivo.

Neste caso, um artifício interactivo que resulta não só da fuga do real que está sempre em movimento em direcção à ficção (hiperficção), mas também da fuga da ficção que está sempre em movimento em direcção às múltiplas camadas do real. No fundo, é este vaivém ou este transporte metafórico que permite transferir uma parte substancial dos nossos sonhos, das nossas expectativas e das nossas mais altas ambições para dentro dos limites aparentemente ilimitados de um outro espaço a que agora chamaríamos tão somente de *ciberespaço* (todo ele preparado para reinventar muitas das inúmeras insuficiências do real). Ou seja, este é, afinal de contas, um espaço onde tudo parece estar simplesmente à distância de um clique, quase como se já não precisássemos mais de percorrer, de pisar, de circular, de sentir, de viver e de praticar o espaço irregular das estradas secundárias onde um dia aprendemos a andar de bicicleta pelo puro prazer de percorrer as distâncias da fisicalidade da matéria enquanto esta se

escapava vertiginosamente da frente dos nossos olhos à medida que fugíamos em direcção à liberdade do fio do horizonte, onde podíamos, apesar de tudo, deixar inscritos o rasto dos nossos passos, o traço dos nossos gestos e a força dos nossos actos. É verdade que gradualmente fomos deixando de sentir o prazer de percorrer algumas destas distâncias (o conceito de distância parece ter perdido imensa relevância), quase como se já não precisássemos mais de subir ao cume de uma montanha, mesmo que mágica. Estaremos nós fartos de suportar a escala reduzida das grandezas naturais? Estaremos nós fartos de respirar o ar puro das mais baixas camadas da atmosfera onde fomos habituados a viver? Estaremos nós preparados para questionar aquilo que vai acontecendo à nossa volta: «mundo negro, mar crescente: uma máquina solitária ronca na praia, uma fábrica atómica instalada no deserto» (Deleuze), um chip digital integrado no nosso crânio, uma lente misturada com a nossa carne, uma fita magnética a dirigir os nossos passos, uma teia digital a comandar os nossos gestos, uma rede virtual a programar os nossos gostos, etc; etc: Enfim, na prática, parece que transpusemos todas as barreiras, que integrámos todas as descobertas, que experimentámos todas as formas de liberdade, que conquistámos todas as glórias possíveis e imaginárias (o apelo das tecnologias digitais representaria agora, para todos os efeitos, a face mais visível desta série de conquistas inovadoras amplamente partilhadas sob a forma das mais variadas formas de liberdade e de interactividade).

Nesta perspectiva, o que é que nos resta? O que é que nos resta? Paul Virilio, num texto por nós já várias vezes citado ao longo deste trabalho, diz-nos apenas que talvez ainda nos reste «encontrar o tacto, o toque da marcha, o toque do alpinismo (...), seguindo assim os sinais de uma outra divergência, de um regresso à física, à matéria, ou seja, sinais de uma outra rematerialização do corpo, do espaço e do mundo»<sup>73</sup>, enquanto Manovich, por sua vez, diz-nos apenas que talvez devêssemos continuar a descobrir e a redescobrir os «prazeres da navegação» (tecnológica). Assim sendo, há que fazer uma escolha? Há que tomar uma posição? Ou será que já não temos escolha possível? Ou será que estamos apenas “condenados” a transformar-nos numa espécie de nómadas digitais ou *ciberflâneurs* prontos a deambular freneticamente à volta desta gigantesca bolha tecnológica em que o mundo se veio ou virá a transformar? Seremos nós, a partir de agora, apenas meros corredores ofegantes ou meros nómadas inquietos de uma qualquer viagem interactiva realizada à volta do mundo, não em 80 dias, como a

---

<sup>73</sup> Virilio, Paul - *Cibermundo. A Política do Pior*, Lisboa, Teorema (2000), pp. 53-54.



de Júlio Verne, mas em não sei quantos nanomilésimos de segundo, quase como se tivéssemos a estranha sensação de ter rompido com todos os grilhões da corrente da história, ou com todos os antigos «muros do asilo» (Roger Gentis), embora esse poderoso feito, por incrível que pareça, não nos impeça de ficarmos presos e enredados numa espécie de «liberdade livre» (Rimbaud) que supostamente nos haveria de libertar de todas as formas de opressão?! Embora não tenhamos qualquer tipo de resposta exacta ou segura para qualquer uma destas perguntas, uma coisa é certa, todas as estruturas do pensamento e da experiência humanas, das mais simples e banais às mais engenhosas, criativas e elaboradas, entre as quais se incluem as actuais estruturas de navegação, se tornaram infinitamente mais complexas e difíceis de decifrar. Por isso, só nos resta mesmo continuar a interrogá-las, não que queiramos seguir qualquer tipo de linha recta (aliás, as sequências de acontecimentos lineares tornaram-se demasiado insuficientes e incapazes de traduzir aquilo que se estará agora a passar à nossa volta), mas seguindo apenas os princípios e os apelos de um velho teorema da mecânica dos gestos e da dinâmica dos passos sobre os quais parecem assentar alguns dos princípios básicos das actuais estruturas de navegação que, para todos os efeitos, nos sugerem o conselho sábio do matemático e filósofo Jean le Rond d'Alembert que gostava de dizer aos seus alunos: «sigam em frente, a fé virá, só o primeiro passo é que custa», ao que acrescentava logo a seguir; «só o último passo é que conta»<sup>74</sup>.

Entretanto, para podermos resumir alguns dos aspectos desta reflexão, que já vai longa no número de páginas, talvez ainda possamos acrescentar, em traços largos, que ao contrário de Rimbaud, e do *flâneur* Baudelairiano, e mais tarde dos artistas da *Land Art*, todos eles por nós aqui considerados como uma espécie de andarilhos, de caminhantes, de exploradores e de praticantes dos mais variados lugares do mundo, sempre prontos a palmilhar milhares e milhares de quilómetros atrás de algo que lhes permitisse sentir o pulsar da vida e as novidades do presente, como uma espécie de caçadores que corriam freneticamente atrás daquilo que queriam verdadeiramente alcançar (nomadismo ansioso), os nómadas digitais ou *ciberflâneurs*, por sua vez, dedicar-se-iam a navegar freneticamente pelas mais variadas plataformas digitais, sempre na expectativa de poderem experimentar muitas outras formas de ligação, de simulação e de interacção entre a plasticidade do real e do virtual, e da ficção e da vida, saltitando assim de lugar em lugar, ou seja, *linkando* aqui, ali ou acolá, comentando isto,

---

<sup>74</sup> Jean-Paul Auffray – *L'Espace-Temps*, Paris, Flammarion, Collection DOMINOS (1998), p. 113.

isso ou aquilo, e interagindo com este, esse ou aquele, sempre com o objectivo de poderem alcançar determinados níveis de satisfação ou de realização pessoal, quase como se fossem uma espécie de «respigadores de informação», ou de nómadas digitais (nomadismo sedentário). Mas, apesar destas diferenças, mais ou menos evidentes, será que existe alguma coisa em comum entre aqueles que andam, caminham, deambulam e praticam o espaço físico ou o território geográfico da matéria (*flâneurs*), e aqueles que navegam apenas pelo «território amplamente desterritorializado» do ciberespaço? Por outras palavras, haverá alguma coisa que nos permita aproximar o *flâneur* e o *ciberflâneur*? Bem, de facto, tanto o primeiro como o segundo se relacionam intimamente com o meio ambiente em que vivem, isto é, ambiente geográfico, social e urbano, no caso do *flâneur*, e ambiente eminentemente tecnológico, digital e virtual (topologia de rede) no caso do *ciberflâneur* (ou seja, na prática, ambos se movimentam no sentido de perceber e de interrogar a plasticidade, a diversidade e a complexidade do mundo em que vivem, seja este mais ou menos real, ou mais ou menos virtual).

Além disso, ambos desejam chegar um pouco mais longe, quer na escala da satisfação dos seus próprios desejos (auto e hétero-eróticos), quer na escala de concretização das suas próprias metas e expectativas (utopia pessoal), usando para o efeito, uma série de operadores ou de dispositivos de estimulação, distração, simulação, mobilização, pesquisa, interacção que, por sua vez, lhes permitem vislumbrar muitas outras potencialidades capazes de corresponder à satisfação plena ou aproximada dos seus próprios desejos, interesses e expectativas pessoais. Neste sentido, ambos parecem perseguir, mesmo que ilusoriamente, uma espécie de “promessa de felicidade” que parece estar ligada aos fenómenos generalizados da comunicação e da plasticidade de uma qualquer idealização poética, estética, erótica e tecnológica do mundo inteiro (fenómenos de comunicação globalizada). Por outro lado, ambos pretendem estabelecer laços de proximidade e de encontro com a arte, a cultura e vida do seu próprio tempo, ficando assim igualmente viciados ou dependentes de determinados processos de ligação e de desligação ao real e ao virtual, à ficção e à vida, o que significa que ambos reconhecem a enorme importância de estarem ligados e/ou desligados a mais alguém ou a mais alguma coisa. Assim sendo, embora o primeiro (*flâneur*) não consiga estar em vários sítios ao mesmo tempo, e o segundo (*ciberflâneur*) possa assumir uma infinidade de estados (virtuais), isso não significa que ambos não consigam igualmente assinalar os seus locais preferidos, e traçar os seus próprios percursos e percorre-los a seu bel-prazer, sem que ninguém os impeça de

fazerem o que quer que seja. Neste sentido, ambos podem fazer de conta que são isto, isso ou aquilo, embora o primeiro muito menos do que o segundo, já que o primeiro precisa do verdadeiro movimento do corpo no espaço para poder passear, deambular e perseguir aquilo que deseja efectivamente alcançar (precisa do movimento do corpo no espaço para poder existir), enquanto o segundo, por sua vez, pode tão somente entrar no domínio ficcional da cibernética e assumir uma infinidade de perfis e de estados virtuais possíveis, jogando assim com o enorme potencial colaborativo do ciberespaço, sem que isso o impeça de dar forma, função e sentido a algumas das mais variadas personagens (encarnações avatáricas). No fundo, ambos têm imensas coisas em comum, sem que nos esqueçamos, naturalmente, de todas aquelas diferenças que fomos assinalando ao longo da nossa reflexão, ou seja, ambos querem as mesmas coisas ou coisas muito semelhantes, embora os meios de que disponham para o fazer é que sejam indiscutivelmente diferentes (meios esses que, apesar de tudo, lhes permitem igualmente produzir um espaço adicional de liberdade criativa que resulta da possibilidade de ambos poderem imaginar tudo aquilo que quiserem sobre isto, isso ou aquilo, ou sobre outra coisa qualquer). Em suma, apesar de todas as diferenças anteriormente assinaladas, ambos parecem perseguir uma espécie de física do toque, seja este o toque dos dedos das mãos a bater em cima do teclado de um computador ou do ecrã de um tablet ou, simplesmente, o toque dos dedos dos pés ou o traço dos passos a bater no chão de uma qualquer estrada de terra batida. Num e noutro caso, o que mais importa são não só os gestos, os passos e os traços, mas também os laços ou as ligações de aproximação em relação a uma espécie de «física dos afectos», sejam estes os afectos que derivam do contacto regular com o espaço físico da matéria que nos rodeia (práticas do espaço), ou então os afectos que derivam do contacto com a plasticidade da matéria virtual que diariamente nos seduz (redes digitais, sociais, globais). Ou seja, no fundo, o que mais importa é que ambos nos ajudem a interpelar a diversidade e a complexidade do mundo em que vivemos, mas também o sentido do trilho que possamos agora estar a seguir, pois, lá virá o dia em que «os homens deixarão os aviões, os transatlânticos, os comboios de alta velocidade e os automóveis apenas para poderem regressar aos caminhos do bosque»<sup>75</sup> diz-nos José Tolentino Mendonça no seu último livro (quase como se este pretendesse enunciar as linhas gerais de um qualquer programa pós-era da técnica/pós-era da máquina universal).

---

<sup>75</sup> Tolentino Mendonça, José – *O Estado do Bosque*, Assírio & Alvim, Porto Editora (2013), p. 31.

## **CAPÍTULO IV**

## CAPÍTULO IV

### TEORIAS E PRÁTICAS DO CORPO

#### 4.1. O CORPO ENTRE O EXISTENTE E O POSSÍVEL

##### 4.1.1. Breve reflexão sobre a inquietante história do corpo

«A vida é curta, a arte é longa, a ocasião fugidia, a experiência enganadora, e o juízo difícil.»  
(Hipócrates, *Aforismos*, século IV/V a. C)

Entre o «conhece-te a ti mesmo» de Sócrates (a partir da inscrição no templo de Delfos), e o «cria-te, pois, tecnicamente és deus»<sup>1</sup>, há toda uma parafernália de narrativas sobre as problemáticas altamente aliciantes do corpo e dos seus múltiplos fantasmas que nos permitem afirmar que de facto «o corpo pertence ao conjunto das categorias mais persistentes da cultura ocidental. Fundamentalmente porque ele suporta, pela sua aparente evidência, todas as grandes questões que nos configuraram e permitiram que nós nos inventássemos, nos esquecêssemos, e nos tornássemos a inventar na categoria mais radical que parecia definir a nossa humanidade, ou seja, aquilo a que pensadores como Clément Rosset (entre muitos outros) chamam a nossa fatalidade ontológica: a nossa finitude radical e a nossa necessária singularidade (...)»<sup>2</sup>, diz-nos Ieda Tucherman no seu livro *Breve história do corpo e de seus monstros* (1999). Ou seja, no fundo, estamos aqui perante um conjunto de traços que haveriam de desencadear uma série de configurações mais ou menos dominadas por uma certa

---

<sup>1</sup> Breve passagem com que Ieda Tucherman termina o seu livro dedicado à *História do corpo e de seus monstros*. Tucherman, Ieda – *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega (1999), p. 193.

<sup>2</sup> Tucherman, Ieda – *Ibidem* (1999), p. 18. Esta referência feita a propósito de Clément Rosset, serve justamente para reforçar a importância do seu pensamento em relação às questões da tal «fatalidade ontológica» sobre as quais o autor se debruçaria no livro *Le réel – Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit (1977).

ambivalência que entretanto acabaria por percorrer toda a inquietante história do corpo ocidental (do corpo cósmico ao corpo grego, do corpo cristão ao corpo moderno, da crise do corpo às múltiplas experiências do corpo contemporâneo). No entanto, esta ambivalência tornar-se-ia particularmente evidente no quadro alargado das inúmeras descobertas científicas realizadas no âmbito do *software* do corpo humano (o código genético), não só porque a sua manipulação parece encerrar a tentadora promessa de uma vida sem doenças e de uma longevidade prolongada (não é por acaso, aliás, que todo nós pedimos cada vez mais à medicina para nos manter de boa saúde, para remediar as nossas imperfeições, para corrigir os nossos defeitos, e para nos libertar de todo o sofrimento humano)<sup>3</sup>, mas também porque esta mesma manipulação (genética) parece suscitar igualmente alguns receios (injustificados?) no quadro alargado das mais perturbantes “visões” decorrentes de um real e/ou potencial uso e abuso do corpo, levantando assim a questão dos fantasmas da clonagem e da replicação dos próprios humanos (escravos dos seus criadores?).

Seja como for, o que importa agora salientar é que «entre a jubilação da descoberta (prometeica) da biologia molecular, e o medo da monstruosidade (frankensteiniana) do pós-humano, o fantasma do aperfeiçoamento da condição humana parece afastar-se do terreno do religioso, do jurídico e do político, instalando-se com uma vitalidade surpreendente no campo da genética, e da bioética. Se a abolição do mal não parece socialmente possível, se não se pode melhorar o social enquanto tal, então aja-se sobre as microestruturas do indivíduo, procurando modelar um ser susceptível de conter todas as qualidades, isto é, existência, saúde, aparência»<sup>4</sup>, dizem-nos,

---

<sup>3</sup> Neste aspecto, cito apenas as palavras de Foucault, que gostava também ele de citar uma frase escrita por um desconhecido historiador onde se afirmava que «nos nossos dias a saúde substituiu a salvação».

<sup>4</sup> Valente Alves, Manuel; Barbosa, António (Organização) - *O Corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000), p. 8. Em relação à complexidade desta questão, António Barbosa diz-nos ainda, no livro acima citado, que «a tecno-ciência, e nomeadamente a biotecnologia apoderam-se prometeicamente do nosso corpo. Transformam-no, ortopedizam-no, protesificam-no. Nesta perspectiva, perante a falência sucessiva das instâncias religiosa, política e jurídica, a biologia molecular anuncia, agora, a possibilidade de modificar geneticamente a espécie humana, como já o faz com outras espécies animais e vegetais. Conservação ou transformação do corpo humano? Parar, como alguns cientistas o têm feito, em greves de zelo temporal, quando jorra um caudal vertiginoso de novas descobertas, “prontas” a emendar o nosso destino? Ou aguardar – oportunística, temerária ou calculadamente - o efeito denunciador/contentor das imprevisíveis consequências trágicas de fulgurantes inovações tecnocientíficas? Sem esquecer, como Hoderlin, que «onde está o perigo, aí também está o que salva». É óbvio, que cada inovação, cada nova tecnologia veicula a sua própria negatividade: a electricidade/electrocução (não é por isso que vamos deixar de carregar no interruptor), o navio/naufrágio (não é por isso que vamos deixar de andar de barco), o carro/acidente (não é por isso que vamos deixar de conduzir) o avião/explosão (não é por isso que vamos deixar de voar), a manipulação genética (...)?». Barbosa, António - «O Corpo Metafórico», in *O corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000), p.31.

respectivamente, Manuel Valente Alves, e António Barbosa, logo na apresentação do livro *O Corpo na Era Digital* (2000)<sup>5</sup>. Ora, neste sentido, de uma coisa podemos ter a certeza, ou seja, de facto o corpo deixaria de ser percepcionado, não só como uma entidade absoluta, estática e eterna, contrariando assim tudo aquilo de que terá sido alvo durante alguns dos mais longos e penosos períodos da história (ocidental), como por exemplo, no período da Idade Média (a história do esquecimento do corpo?), mas também deixaria igualmente de ser percepcionado como um mero objecto que antes convinha esconder, calar e ignorar, contrariando assim, uma vez mais, os ditames da retórica teológica (de matriz judaico-cristã), segundo a qual, esse «corpo», dito de pecaminoso, deveria continuar a «ser guiado apenas pelos seus pastores», pois, só assim é que se conseguiria investir no aprimoramento da «alma», já que o «corpo», esse, seria unicamente a sede dos pecados e da fragilidade da «carne», destinada a ser perpetuada teologicamente.

Foi assim que se terá começado a instituir uma «civilização da culpa», em função da qual o «corpo» deixaria simplesmente de viver, de sentir, de gozar, de tocar, de desejar, de experimentar, de amar, de amar os outros corpos, nomeadamente porque «aqueles que dispõem do poder – os fundadores de Igrejas e de Estados, os padres, os chefes – dispõem também de meios de adstracção dos corpos; e aos olhos daqueles que eles submetem, possuem o saber que permite o controlo e a manipulação das forças agora denotadas/conotadas pelo significante supremo de poderem transformar estas potências em poder sobre os corpos (submissos)», diz-nos José Gil, no seu livro *Metamorfoses do Corpo* (1997)<sup>6</sup>. Assim sendo, e apesar deste «adestramento do corpo»,

---

<sup>5</sup> Este livro foi publicado por ocasião do colóquio *O Corpo na Era Digital*, que decorreu na Aula Magna da Faculdade de Medicina de Lisboa, nos dias 19 e 20 de Maio, do ano 2000, sob a coordenação científica dos Professores Manuel Valente Alves, e António Barbosa, ambos do Departamento de Educação Médica desta mesma Faculdade. O livro reúne algumas das mais prestigiadas personalidades portuguesas ligadas não só ao campo das ciências médicas em geral, mas também ligadas às áreas do pensamento, da cultura e da arte contemporânea, todas elas ali reunidas «para pensar prospectivamente o corpo – o mais universal, singular e multidimensional conceito (e realidade), nesta transição do milénio marcada pela extraordinária revolução digital. O corpo na era digital desdobra-se em 21 tópicos, atravessados por 4 eixos temáticos fundamentais, que procuram configurar uma rede aberta ao conhecimento actual sobre o corpo». Valente Alves, Manuel, Barbosa, António (Dir.) - *O corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000), p. 9. Sobre as questões do corpo (na medicina), veja-se o Catálogo do Primeiro Centenário da República Portuguesa (1910-2010), todo ele profusamente ilustrado com imagens do Corpo. Garnel, Maria Rita Lino (Coordenação Científica) – *Corpo, Estado, Medicina e Sociedade no Tempo da Primeira República*, Lisboa, CNCCR, Lisbon Labs (2010). Sobre as questões do uso da imagem do corpo na Medicina em Portugal, veja-se ainda o resumo do Projecto dedicado à *História da Cultura Visual da Medicina em Portugal*, da autoria de António Fernando Cascais, disponível em: <http://www.cecl.com.pt/pt/actividades/actividades-realizadas/205-um-olhar-sobre-a-historia-da-cultura-visual-da-medicina-em-portugal>.

<sup>6</sup> Gil, José – *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água (1997).

ou talvez por ele ter sido lamentavelmente «adestrado» durante tanto tempo, o que importa desde já salientar, é que seria justamente este mesmo corpo que entretanto se viria a transformar numa das «categorias mais resistentes de toda a cultura ocidental». Tudo isto aconteceu, porque ao longo da história do seu próprio esquecimento (nomeadamente durante a penosa Idade Média), ele mais não terá feito do que resistir a todas as ameaças, a todas as imposições, a todos os entraves, a todas as fragilidades, a todos os limites, a todas as sujeições, mas também a todas as interpretações instituídas historicamente contra ele. Aliás, neste aspecto, convém relembrar, que depois do culto do corpo e da sua idealização e exibição nos ginásios gregos (sem esquecermos, no entanto, o tratamento desigual entre homens e mulheres, e as suas respectivas implicações no funcionamento da cidade grega), o que se seguiu foi justamente um «corpo teológico», pecaminoso, enclausurado, desamparado, oprimido, culpado, remediado, desprezado, condenado, sacrificial, espiritual, pouco desejado (mito das origens), ou seja, um corpo apenas concebido à imagem e semelhança de deus, já que os «deuses estão prontos, e os homens estão simplesmente a fazer-se» diria alguém, algures, sem que eu consiga, neste momento, identificar as fontes desta bela frase.

Ou então, como diria Jacques le Goff, no seu livro *O Homem Medieval*, quando refere que «qualquer que tenha sido o desprezo que o cristianismo medieval nutrisse pelo corpo, «esse abominável revestimento da alma», segundo Gregório Magno, o homem medieval vê-se obrigado – e não apenas pela sua própria experiência de vida, mas também pelos ensinamentos da Igreja – a viver na dualidade corpo/alma (*corpus/anima*). Assim sendo, cada parte do corpo, cada sintoma carnal é um sinal simbólico que remete para a alma. É através dos (sacrifícios) do corpo que se concretiza a salvação ou a condenação (da alma)»<sup>7</sup>. Ora, é este desprezo pelos verdadeiros desejos e prazeres do corpo, tanto quanto pelo aliciante e frutuoso corpo das paixões (carnais), que levará Nietzsche (essa extraordinária ave de rapina) a desenvolver uma das mais fortes e refinadas análises críticas contra a velha retórica teológica (de raiz judaico-cristã), e a fazê-lo, neste caso, sempre bem ciente de que «a crença na alma, mais forte do que qualquer outra coisa, talvez decorra do facto dela tornar possível aos frágeis e oprimidos de todo o tipo, que constituem a maioria dos mortais, sublimar a auto-ilusão que interpreta a liberdade como uma espécie de fraqueza»<sup>8</sup>. Uma “fraqueza”, aliás, que

---

<sup>7</sup> Le Goff, Jacques (1987) - *O Homem Medieval*, Lisboa, Editorial Presença (1989), p.13.

<sup>8</sup> Nietzsche, Friedrich – *A Genealogia da Moral*, Lisboa, Guimarães Editores (1987), p.93.



teria o raro e terrível condão de acompanhar esta concepção dualista do humano (*corpo/alma*) durante uma boa parte da história da cultura ocidental, sendo certo também, que ao fazê-lo, esta concepção mais não terá feito do que perpetuar o modelo dualista de Platão, para quem o «corpo era a prisão da alma», de tal modo que a própria «modernidade», sempre que pretendeu abolir, romper ou empreender uma luta feroz contra alguns dos muitos limites deste eixo altamente problemático do pensamento ocidental, mais não teve, em troca, do que enfrentar uma série de problemas e de embaraços que ainda hoje parecem obcecar muito boa gente, principalmente no seio das mais antigas e conservadoras instituições religiosas.

É certo que com a superação gradual dalguns destes velhos problemas de raiz teológica, a «modernidade» lá conseguiria empreender o seu projecto de afirmação e valorização do lado mais dinâmico, racional, calculador e autónomo do «corpo», passando este, para todos os efeitos, a ser considerado como uma espécie de portentosa maquinaria capaz de estimular a «vontade de poder e de saber» (Hegel, Nietzsche, Heidegger), mas também o «desejo de prazer» (Sade, Freud, Klossowski, Miller, Pasolini), neste caso, o prazer da liberdade de poder, finalmente, usufruir de tudo aquilo que lhe tinha sido negado durante séculos e séculos de história. Ou seja, se é verdade, por um lado, que o «corpo» dito dinâmico, racional, autónomo e artificial se encontrava, agora, profundamente enredado num longo processo de afirmação relacionada com as suas próprias conquistas de liberdade, individualidade, propriedade e sensibilidade pessoais (conquistas do sujeito moderno), por outro lado, também não é menos verdade, que seriam justamente estas mesmas alavancas de afirmação (utopia pessoal) que o ajudariam a trabalhar no sentido de desenvolver, programar e aplicar os princípios fundamentais de uma «estrutura maquinaica» (Descartes, Harvey, Hobbes, Mettrie) que haveria de conseguir desbravar novos caminhos em direcção à descoberta de outras tantas concepções do humano. Agora, naturalmente, no quadro alargado de uma nova multiplicidade de ligações (plásticas, móveis, líquidas, eróticas, artificiais), tal como refere Michel Serres, quando escreve; «a nossa metafísica ressent-se metaforicamente da nossa física. Nós temos medo dos gases e dos líquidos, não compreendemos Lucrécio e (Harvey), o nosso saber não é feito para as grandes multiplicidades. Fugimos do pensamento da multiplicidade enquanto tal (fugimos das máquinas, fugimos do corpo, fugimos da carne, fugimos dos fluxos, fugimos dos homens)»<sup>9</sup>. Assim sendo, há

---

<sup>9</sup> Serres, M. – *Génese*, Paris, Gallilée (1982), p.176.

que deixar de ter medo dos corpos. Há que deixar de ter medo das máquinas. Há que deixar de ter medo dos fluxos. Há que deixar de ter medo dos artifícios. Há que deixar de ter medo do prazer de estabelecer ligações de proximidade e de encontro com as coisas que nos rodeiam. Há que apostar numa nova estrutura operativa que permita fazer justamente com que as coisas circulem abertamente entre si e os outros, como se fossem organismos vivos, dinâmicos, permeáveis, móveis, livres e fluidos, ou seja, organismos disponíveis para estabelecer as mais variadas ligações entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida (sintomas de uma tese que começaria a ser amplamente desenhada durante a experiência moderna).

Ora, neste aspecto, o que nós sabemos é que uma boa parte destes princípios resultariam do desenvolvimento acentuado de uma lógica inteiramente maquinica (paradigma mecanicista) que terá começado com Descartes, no século XVII, e com a sua teoria do «animal-máquina», tal como esta seria amplamente desenhada nos seus famosos *Tratados* (*Tratado das Paixões*, e *Tratado do Homem*), para entretanto continuar a desenvolver-se e a aperfeiçoar-se com a teoria dos fluidos orgânicos decorrente das descobertas da «circulação sanguínea» de Harvey (para quem tudo eram veias, artérias, passagens e canais de comunicação), e depois a prolongar-se e até a radicalizar-se no *Homem-máquina* (1748), de La Mettrie, neste último caso, graças à vitalidade de um «autómato» decidido a criar laços de continuidade entre o orgânico e o maquinico, tal como seria amplamente confirmado, mais tarde, pelas múltiplas ligações simbióticas entretanto estabelecidas entre o biológico e o tecnológico (o homem e as máquinas). Estes são os princípios de uma lógica (meanicista) que também já teria sido adoptada pelo próprio corpo social e político de Hobbes<sup>10</sup>, nomeadamente no seu grande *Leviathan* (1660), todo ele, aliás, amplamente desenvolvido no sentido de provocar uma verdadeira «ruptura ontológica entre o homem e a natureza, na base da qual outras rupturas se constituiriam, e reconstituiriam no futuro» diria Boaventura de Sousa Santos, no seu livro *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna* (1989)<sup>11</sup>, para poder, assim, acentuar a importância dos mecanismos flutuantes e disruptivos da ciência e da

---

<sup>10</sup> Aliás, para Thomas Hobbes, o corpo social e político (o Estado Moderno) é um grande autómato ou um grande homem artificial, subordinado à mesma estrutura mecanicista a que o homem individual está sujeito, ou seja, Hobbes dirá que o Estado «é o estado da guerra de um contra todos e de todos contra um», já que «o homem é o lobo do homem», dotado da faculdade de calcular e de antecipar, prevendo o perigo, e atacando antes de poder ser atacado por alguns dos seus reais e/ou potenciais predadores. Hobbes, Thomas - *Léviathan*, Paris, Éditions Sirey (1971). Sobre o mecanicismo de Hobbes, veja-se o livro de Raymond Polin – *Politique et Philosophie chez Thomas Hobbes*, Paris, Vrin (1977), pp.1-80.

<sup>11</sup> Sousa Santos, Boaventura – *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Lisboa, Afrontamento (1989).

técnica, e das suas respectivas implicações no âmbito alargado da cultura, da arte<sup>12</sup> e da vida em geral. É óbvio que toda esta «euforia» protagonizada a favor dos mecanismos do corpo, do corpo dinâmico, da dinâmica da vida, da «vida artificial» serviria justamente para acentuar o carácter transformista e fetichista do corpo da máquina (eros tecnológico), pois, tal como dizia La Métrie no seu famoso «*Homem-Máquina*»: «o corpo humano é uma máquina que monta, ela própria, as suas peças (órgãos), ou seja, uma imagem viva do movimento (...) que serve de sustento ao que (em seguida) a febre do desejo excitará»<sup>13</sup>, ou seja, uma máquina (artificial) que goza plenamente do direito de colocar a chama do desejo ao serviço dos corpos em movimento, desenvolvendo assim uma luta ou um gesto libertador a favor de novas formas de mobilização e de transformação da vida (que permitem aceder e operar sobre a complexidade do real), de tal forma, aliás, que a partir de uma certa altura da história (com a modernidade) os corpos ganhariam um tal dinamismo (artificial), que só poderiam mesmo continuar a ser «tratados tecnicamente». Sabendo, no entanto, neste caso, tal como nos alerta Bragança de Miranda, que «toda a questão dos corpos artificiais é ainda uma velha patologia da ideia de criação, que teve origem na criação teológica, mas cujas forças estão, neste momento, a ser apropriadas pela técnica»<sup>14</sup>, diz-nos o autor num dos textos que escreveu sobre a questão altamente aliciante dos «corpos (artificiais)». É certo, também, que essa «velha patologia da ideia de criação», à semelhança de outras tantas patologias, iria

---

<sup>12</sup> Pensamos que muitas destas operações e, em particular, aquelas que foram concebidas no quadro alargado dos novos paradigmas mecanicistas (desenvolvidos a partir do deslumbramento do homem pela estrutura e dinâmica da máquina) terão coincidido, em grande medida, com aquilo a que alguns autores também viriam a designar de «racionalidade técnica e estética». Aliás, não é por acaso que o deslumbramento nutrido pelo «corpo enquanto máquina» tenha estado profundamente ligado à vida e à obra de alguns dos grandes artistas dessa época. Neste aspecto, basta pensarmos, por exemplo, no caso de *O Homem de Vitruvius* de Leonardo da Vinci, para nos confrontarmos justamente com a imagem de um corpo humano milimetricamente desenhado no interior de um círculo e de um quadrado tão reais e imaginários como as próprias peças de uma maquinaria visual regida pela perfeição das formas geométricas representadas no quadro de constituição de um corpo anatómico aparentemente ideal. Tão ideal e perfeito, aliás, como os traços com que foi desenhado, analisado, dissecado, investigado, programado e domesticado pelo lápis do artista (esse visionário das formas). Temos assim, neste caso, um corpo anatómico e biomecânico (colocado no centro do mundo), mas a precisar urgentemente de romper com as amarras que o fixavam aos limites demasiado estreitos e paradoxais do real (um corpo a tentar romper com a metáfora do círculo fechado), ou seja, um corpo a precisar urgentemente de fugir do interior do maldito círculo da perfeição. Ou ainda, um corpo a precisar de ser contaminado pelas «crises» de loucura de um Goya, de um Bruegel, de um Munch, de um Van Gogh, de um Bacon, de um Dubuffet, de um Basquiat, ou de um Chris Ofili, todos eles sempre às voltas com os seus próprios monstros, fantasmas e horrores «demasiadamente humanos» (isto só para referirmos o nome de alguns pintores, pois, a lista de artistas, essa, seria verdadeiramente interminável).

<sup>13</sup> La Métrie – *O Homem-Máquina* (prefácio de Fernando Guerreiro), Lisboa, Ed. Estampa (1982), p. 55.

<sup>14</sup> Passagem retirada do texto de introdução ao Seminário de Cibercultura: *Os Corpos Artificiais* (2003/2004), ministrado no âmbito dos Cursos de Mestrado e de Doutoramento, pelo Professor José Bragança de Miranda (Departamento de Ciências da Comunicação, da Universidade Nova de Lisboa).

continuar a levantar uma série de problemas que entretanto se transformariam em verdadeiros processos de análise crítica tendentes a interpelar as formas, as funções e os sentidos altamente paradoxais da vida humana (ser vivo), e das múltiplas relações que esta haveria de continuar a estabelecer com a estrutura e o funcionamento da máquina, pois, tal como refere ainda José Bragança de Miranda, a verdade é que «até à modernidade, a máquina serviu de imagem do corpo (a catapulta em Aristóteles, o relógio em Descartes, o autómato em Mettrie). Num texto decisivo, Georges Canguilhem referiu a necessidade de operar «a inversão histórica da relação cartesiana entre a máquina e o organismo». Prossegue Canguilhem: «O organismo foi explicado quase sempre com base numa ideia pré-concebida da estrutura e do funcionamento da máquina, mas só muito raramente se utilizou a estrutura e função do organismo para tornar mais compreensível a construção da máquina». Esta tese (prossegue agora Bragança de Miranda), parece confirmada pelo facto de nenhuma máquina servir nos dias de hoje como imagem do «corpo». Ao invés, é o corpo que tende a constituir a imagem da máquina. No fundo, era este o fundamento da oposição entre mecanicismo e vitalismo, que a história das ciências coloca em sucessão. Temos boas razões para suspeitar desta construção. Tudo indica que são complementares, apesar de um se ter formado no século XVII, e o outro no XVIII. Mais ainda, que é o vitalismo que dá sentido retroactivamente ao «mecanismo». A questão central é a do movimento, seja ele induzido, seja ele autónomo. A ideia de mimetizar o movimento é a melhor forma de apreender a vida. O cartesianismo realizado implica a replicação da «máquina da vida» por intermédio de meios técnicos»<sup>15</sup>, continua a dizer-nos Bragança de Miranda.

Ora, depois desta elucidativa passagem, a questão fundamental, tal como refere o autor, é de facto a questão do movimento dos corpos e das ligações que estes vão estabelecendo livremente com a vida, seja esta biológica ou maquinaica, seja esta real ou virtual, se bem que, durante muito tempo, todos estes movimentos do corpo tivessem sido verdadeiramente amputados, controlados e domesticados pelas mais variadas formas de contratualismo moderno, ou seja, um controlo e uma domesticação que passariam a exigir, simultaneamente, outras tantas formas de resistência, de combate e de libertação dos movimentos do corpo em relação a um passado histórico

---

<sup>15</sup> Bragança de Miranda, José A. – *Corpo e Imagem*, Lisboa, Passagens/Vega (2008), p. 107. Passagem que inclui as citações de Georges Canguilhem, retiradas do texto «Machine et organisme», in *Connaissance de la Vie*, Paris, Vrin (1952), p.125 (tal como refere José Bragança de Miranda na nota de rodapé que acompanha a passagem do texto original, por mim, agora, aqui enunciado).

extremamente difícil, rígido e opressivo (agora, exige-se uma nova fisiologia de libertação do corpo). Aliás, seria precisamente esta nova fisiologia de libertação dos movimentos do corpo em relação a um passado extremamente opressivo e traumático que viria a estar na origem do processo de reinvenção de toda uma série de dispositivos de mobilização e de transformação desse «minúsculo e frágil corpo humano» de que tanto falava, por exemplo, Benjamin<sup>16</sup>, quando se referia ao corpo como «esse grande ausente» que, apesar de tudo, não seria assim tão ausente quanto isso, na medida em que nos foi deixando as marcas da sua própria passagem e resistência bem inscritas no «retábulo das matérias» (Pedro Tamen) da inquietante história da humanidade.

No fundo, tratava-se agora de reconhecer a importância dos movimentos do corpo para que este se viesse efectivamente a transformar, não só num verdadeiro veículo de transformação da sua própria individualidade social, cultural e artística, mas também num verdadeiro motor de libertação e reinvenção plástica<sup>17</sup> do real e do virtual, da ficção e da vida, se bem que, nesta fase crítica da modernidade, talvez nada mais lhe restasse senão o difícil papel de resistente (tal como ele sempre tinha sido), ou seja, pronto para funcionar como uma espécie de promessa a usar contra a rigidez das normas contratuais herdadas de um passado histórico regido fundamentalmente pelas leis autoritárias do Cristianismo (basta nos recordarmos, por exemplo, da longa e penosa Idade Média). Mas, como se tudo isso já não bastasse, essa herança (penosa) seria agora amplamente substituída pelo contratualismo das normas demasiado rígidas de um presente histórico (idade moderna), também ele, amplamente interessado em aprisionar, controlar, domesticar e submeter o corpo a uma lógica de dominação e de tortura contratual (no trabalho, na escola, na família, etc), sempre em nome da suposta liberdade dos seus próprios movimentos. Neste aspecto, basta começarmos por salientar que algumas das muitas técnicas ou procedimentos de controlo impostos ao chamado «corpo moderno», constituem precisamente uma das marcas essenciais daquilo a que Foucault viria a chamar de «sociedades disciplinares» e que, no seu conjunto, parecem ter acompanhado, não só o séc. XVII, e XVIII, mas também o séc. XIX. Criadas para «educar os corpos», ou mais do que para os educar, estas «sociedades disciplinares»

---

<sup>16</sup> Benjamin, Walter (1936) – «Le conteur», in *Oeuvres*, III, Paris, Folio, p. 116.

<sup>17</sup> David le Breton, na análise que faz acerca do corpo na modernidade, diz-nos precisamente que «o corpo na modernidade tornou-se numa espécie de *melting pot* bem próximo das colagens surrealistas. Cada “actor” trabalha e manipula o seu corpo de forma individual e autónoma (quase como se este pudesse ser permanentemente reinventado e transformado noutra coisa qualquer)». Le Breton, David – *Anthropologie du Corps et Modernité*, PUF, Paris (1992), p. 15.

pretendiam exercer o seu próprio poder sobre eles, a fim de os domesticar, punir, normalizar, aprisionar, manipular, controlar, corrigir, regulamentar, dentro de determinados limites contratuais, definidos juridicamente, o que corresponderia, na prática, a uma medíocre tentativa de «moldar a individualidade de cada membro do corpo» («dóceis, produtivos e obedientes»), neste caso, por intermédio de determinadas técnicas, dispositivos, mecanismos específicos, que visavam justamente a suposta integração do «sujeito moderno» (em crise), a fim de evitar o «crime», a «loucura», e a «doença», em nome da tão famigerada liberdade individual e colectiva dos humanos (eis, os paradoxos da modernidade). De qualquer forma, em todo este processo, é sempre o «corpo» que parece estar em causa, tal como refere Foucault, no seu livro *Vigiar e Punir* (1975) quando escreve a propósito destas questões, ao dizer que «esses métodos que permitem o controlo minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças, e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são aquilo a que podemos chamar as «disciplinas». Muitos destes processos disciplinares já existem há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas tornaram-se no decorrer dos séculos XVII e XVIII, fórmulas gerais de dominação (diferentes da escravatura, mas outras tantas formas de escravidão)»<sup>18</sup>.

Para depois continuar a escrever, um pouco mais à frente, que «o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasceu uma verdadeira arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, nem tampouco a sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil (relações de produção)». Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, e dos seus comportamentos. O corpo humano entra assim numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe, constantemente. Uma «anatomia política», que é também igualmente uma «mecânica do poder» (...), pois, ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados (para obedecer), corpos «dóceis»<sup>19</sup>. Nesta perspectiva,

---

<sup>18</sup> Foucault, Michel – *Vigiar e Punir*, Petrópoles, Vozes (1984), p.126

<sup>19</sup> *Idem* – *Ibidem* (1984), p. 127.

continua ainda Foucault a escrever: «devemos nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e que todos eles se pareçam demasiado bem com as prisões?»<sup>20</sup>, e talvez ainda, quem sabe, também com os estádios, os ministérios, os centros comerciais, os ginásios, alguns meios de comunicação, algumas redes sociais, entre tantas outras possibilidades que estarão certamente prestes a surgir durante o acelerado século XXI (acrescentaríamos nós, com algum humor, mas ainda em forma de interpelação). É óbvio que este excesso de controlo, de vigilância e de punição aplicados sobre uma grande parte dos comportamentos humanos durante a modernidade (corpos frágeis, indefesos e submissos), embora não fossem completamente novos, pois, todas as épocas têm os seus próprios dispositivos de dominação e controlo, estes tinham, no entanto, a lamentável particularidade de ter atingido uma tal escala e intensidade coercivas, que só seriam dolorosamente ultrapassadas, uns anos mais tarde, pela aplicação dos hediondos esquemas de tortura, barbaridade e condenação minuciosamente arquitectados sob a tutela dos estados totalitários, durante uma parte significativa do século XX.

Hannah Arendt, por exemplo, haveria de escrever, e muito, sobre uma grande parte destas questões, e em particular, sobre a natureza e o impacto das práticas totalitárias na formação do «corpo político» do século XX, nomeadamente num *Projecto de Investigação* dedicado aos *Campos de Concentração* que, na altura, não teria seguimento editorial, embora hoje em dia se conheçam algumas dessas primeiras reflexões entretanto reunidas no livro *Essays in understanding* (1930-1954), publicado em 1994 (por Jerome Kohn), e onde a certa altura a autora refere que «o totalitarismo tem por objectivo último a dominação total do homem. Os campos de concentração são laboratórios para a experimentação e dominação total do humano (extermínio), já que, sendo a natureza humana aquilo que é, este objectivo não pode ser alcançado senão nas condições extremas de um inferno construído pelo homem (num grau de barbaridade e de aniquilação nunca antes vistos e alcançados senão durante a dominação dos estados totalitários)»<sup>21</sup>. Ou seja, todos estes procedimentos de dominação e enfraquecimento, ou

---

<sup>20</sup> *Idem – Ibidem* (1984), p. 199.

<sup>21</sup> Arendt, Hannah – *Essays in understanding* (1930-1954). *Formation, Exile, and Totalitarianism*, New York, Schocken Books (1994), p. 240. Sobre esta questão, vejam-se ainda as penetrantes análises de Hannah Arendt (feitas depois da segunda Guerra Mundial) sobre a natureza da estrutura dos estados totalitários, nomeadamente no livro *The Origins of Totalitarianism*, New York, Miridian Books (1979). Sobre este assunto, veja-se também o livro de Agamben - *O Poder Soberano e a Vida Nua* (Homo Sacer), Lisboa, Editorial Presença (1998), e ainda o livro *Se isto é um homem?* (1947) de Primo Levi (sobrevivente de Auschwitz) onde este relata a sua própria experiência de prisioneiro nos hediondos

todos estes «dispositivos de poder» (Foucault) adoptados para vigiar, domesticar, punir e torturar o corpo humano, mais não fizeram, afinal, do que revelar os sintomas evidentes de uma falência generalizada do sujeito moderno (dito racional, autónomo, individual), todo ele, aliás, a viver profundamente mergulhado numa verdadeira situação de crise, que haveria de conduzir, simultaneamente, à própria crise do corpo moderno (crise do corpo próprio?)<sup>22</sup>, a que entretanto se juntariam muitas outras crises (económicas, políticas, sociais, culturais, artísticas, ambientais) que, no seu conjunto, o iriam colocar, não só perante a perplexidade da sua própria fragilidade humana, mas também perante a perplexidade decorrente do uso e do abuso das mais variadas e hediondas tecnologias de controlo e dominação da vida («biopoder»)<sup>23</sup> que, por sua vez, nos obrigariam a reflectir seriamente sobre a natureza dos efeitos altamente complexos, perversos e paradoxais da «biopolítica» em geral.

Aliás, «tomando como referência esta definição, Foucault, no final de *A Vontade de Saber* (1976), resume o processo pelo qual, no início da idade moderna, a vida natural começa a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder do Estado, e a política se transforma em biopolítica», ou seja, «durante milénios, o homem foi sempre o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; mas agora, o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivo»<sup>24</sup>. No fundo, o que estava aqui em causa, e contrariando todas as forças a que este tinha sido submetido no passado, era fundamentalmente a necessidade do corpo tomar plena consciência de que estava nas suas próprias mãos a possibilidade de poder finalmente desembaraçar-se do uso e do abuso destas práticas de dominação e de controlo anteriormente exercidas sobre a sua própria vida (ficando assim perante a

---

campos de concentração nazi, traçando assim um retrato fiel do medo, da violência, da humilhação e do horror pelos quais passaram todos aqueles que foram condenados e torturados até à morte nesses terríficos campos de concentração nazi. Foucault também se haveria de interessar, e muito, por todas estas questões, embora não tenha publicado nenhum livro, que eu saiba, especificamente sobre esta matéria.

<sup>22</sup> Esta crise, seria não tanto uma crise generalizada do próprio corpo (do corpo próprio?), tal como tantas vezes somos levados a proclamar, mas muito mais ainda, uma crise generalizada de determinadas imagens, visões, perspectivas, leituras e reinterpretações feitas a propósito daquilo que o corpo terá ou não terá sido ao longo da sua própria história (a história do próprio esquecimento do corpo?).

<sup>23</sup> Este conceito apareceu, pela primeira vez, no livro *A Vontade de Saber* (1976), primeiro de três volumes da *História da Sexualidade* de Michel Foucault, e refere-se, em traços largos, à prática dos estados modernos e à regulação dos que a eles estão sujeitos por meio de uma explosão de técnicas e de procedimentos que visam obter sobretudo a sujeição dos corpos e o controlo generalizado das suas atitudes e comportamentos.

<sup>24</sup> Passagem citada por Giorgio Agamben, no livro *O Poder Soberano e a Vida Nua* (Homo Sacer), Lisboa, Editorial Presença (1998), p.12 (citação retirada do livro de Michel Foucault - *La volonté de savoir*, Paris, 1976, p. 127).



possibilidade de poder agir livremente). Para que tal viesse a acontecer, era necessário que o corpo continuasse a trabalhar no sentido de lutar contra tudo aquilo que ainda o pudesse estar a submeter ao jugo altamente servil desses velhos dispositivos do poder totalitário (sendo certo, também, que estes se apresentariam agora sob muitas outras formas de encantamento, dominação e assédio), o que implicaria, na prática, um trabalho de absoluto rompimento em relação a todas aquelas forças que, por qualquer razão, ainda estivessem ligadas à velha «dialéctica do senhor e do escravo» (Hegel), pois, só assim é que o corpo ganharia, finalmente, a possibilidade de vislumbrar a tão almejada liberdade de pensar, de sentir e de viver desligado das estreitas amarras do velho passado histórico, rompendo assim, de uma vez por todas, com a rigidez das terríficas argolas do estado moderno, agora, totalmente impotente e «enfraquecido na sua missão de utilizar o corpo como instrumento privilegiado de controlo e regularização das condutas humanas» diz-nos Jorge Crespo, no texto de apresentação do seu livro *A História do Corpo* (1990)<sup>25</sup>. Aliás, um dos grandes problemas do estado moderno estava intimamente ligado ao facto deste ter julgado encontrar no uso dos poderes que lhe eram indevidamente conferidos por essa velha «dialéctica do senhor e do escravo» (Hegel) as razões da sua própria liberdade e legitimidade, quando na realidade, se veio a verificar, e bem, que desta forma, ele estaria apenas confrontado com os mistérios e as agruras do seu próprio fracasso generalizado (cavando assim a sua própria sepultura).

Assim sendo, e perante os sintomas deste colapso generalizado das forças da modernidade, será que o corpo, também ele em crise, iria resistir à gravidade dos abusos, dos ferimentos, das negações e de tantas outras torturas que lhe terão sido injustamente infligidas durante tantos séculos de história? Terá tido o corpo a força necessária para continuar a lutar contra tudo aquilo que ainda lhe pudesse estar a reprimir o desejo de liberdade, de intimidade, de criatividade, de plasticidade e de interactividade? Ou terá este apenas sucumbido aos graves ferimentos que sobre ele foram recaindo ao longo dos tempos? Teremos nós perdido a nossa confiança no corpo, ou continuaremos a considerá-lo como um dos nossos grandes pilares e «portos de abrigo»? Neste aspecto, há quem defenda que de facto o corpo moderno terá desfalecido completamente, para sempre, nada mais lhe restando senão fazer parte da galeria das velhas figuras do corpo histórico, quase como se este tivesse sido transformado apenas

---

<sup>25</sup> Crespo, Jorge – *História do Corpo*, Lisboa, Difel (Colecção Memória e Sociedade), 1990.

num mero fantasma (a expressão de uma «materialização sem carne»)<sup>26</sup> que, contudo, andaria agora por aí a vaguear, à solta, por tudo quanto é sítio, neste caso, graças à invenção da tipografia, da fotografia, do cinema, da televisão, do vídeo, da cibernética, da internet (entre tantas outras formas de relojoaria contemporânea). Há outros autores, ainda, que afirmam categoricamente que o corpo se terá transformado num dos principais objectos de reflexão, fascinação e assédio de todos os tempos, no âmbito da cultura, da arte e da vida contemporânea em geral, continuando assim a alimentar uma enorme pluralidade de perspectivas, de narrativas e de imaginários (sociais, culturais, poéticos, plásticos, eróticos, tecnológicos, etc), que permitem justamente dar forma, função e sentido às mais variadas e extravagantes fantasmagorias contemporâneas.

Ora, na prática, isto talvez signifique que estejam finalmente reunidas todas as condições consideradas necessárias para que o corpo se possa efectivamente transformar, não só no tal veículo de libertação da sua própria pluralidade existencial, mas também no grande motor de transformação e mobilização social, cultural e plástica do real, materializando-se assim a velha promessa de continuar a ser “usado” não somente para combater os modelos de rigidez das tais normas contratuais herdadas de um passado histórico demasiado estático e autoritário (sobre as quais já falámos anteriormente), mas também como promessa de uma luta libertária (criativa) desenvolvida a favor da plasticidade de todas as imagens (possíveis e imaginárias)<sup>27</sup>, ou seja, apresentando-se assim completamente disponível para dar forma, função e sentido a todas as possibilidades de cruzamento, fluidez e interacção entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida (disponibilizando-se para abrigar, experimentar, modelizar, potenciar, recombina e reinventar as mais variadas ligações)<sup>28</sup>. No fundo, o que se destaca aqui é a enorme capacidade de adaptação e moldabilidade do corpo face às

---

<sup>26</sup> Augusto Mourão, José - «Hibridismo e Semiótica. Os quase-objectos», in Maria Augusta Babo e José Augusto Mourão (Org.), *O campo da semiótica*, RCL, N° 29 (2001), pp. 287-301. Ou seja, o fantasma aqui percepcionado na sua condição de expressão de uma espécie de «corpo sem carne», ou ainda na sua condição de «quase-objecto», isto para usarmos mais uma bela expressão de José Augusto Mourão, para quem o fantasma é fantasma porque «pressente-se, imagina-se em toda a parte, teme-se como o objecto mágico, como o mutante, o fetiche. Como se fala de um amputado de membro fantasma. O objecto fantasma define um além de uma presença mundana, uma excrescência que pode remeter para outros mundos (...). O modo de presentificação do fantasma está muito próximo da ordem do quali-signo: é uma impressão vaga, icónica, remática». José Augusto Mourão, Op. Cit., pp. 288-289.

<sup>27</sup> Sobre a questão do corpo e da sua plasticidade (tema amplamente analisado logo no início desta tese), Jean-Luc Nancy diz-nos no seu livro *Corpus* (2000) que «o corpo é a própria plasticidade da expansão e da extensão nas quais todas as existências (reais e virtuais) têm lugar (...)». Nancy, Jean-Luc – *Corpus*, Métailié, Paris (2000), p. 57.

<sup>28</sup> Sobre o tema das ligações, veja-se, por exemplo, o excelente livro de José Bragança de Miranda, e Maria Teresa Cruz (Organização) - *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002).

mais variadas e inquietantes situações da vida (das mais elementares e pragmáticas, às mais complexas, subtis e elaboradas), ou seja, é esta plasticidade do corpo que lhe confere precisamente o potencial necessário para que este seja constantemente reconhecido como uma das «categorias mais resistentes de toda a cultura ocidental». Um reconhecimento, aliás, que tem sido finalmente usado para dar voz ao corpo e às suas paixões (depois de tantos séculos de repressão, controlo e punição exercidas sobre ele), ou seja, dar voz a «esse grande ausente», isto para usarmos novamente essa bela expressão de Walter Benjamin, contudo, um ausente que se viria a transformar no tema central dalgumas das mais interessantes teorias e práticas culturais e artísticas no quadro alargado da experiência contemporânea, transformando-se assim num modelo privilegiado de reflexão, totalmente disponível para pensar, pensar-se e repensar-se abertamente, sem qualquer tipo de constrangimentos, ou seja, alargando assim os regimes de visibilidade e as possibilidades criativas do debate sobre aquilo que ele foi, antes e durante a modernidade (uma categoria resistente que se terá libertado dos traumas do passado), sobre aquilo que ele é, hoje em dia (um corpo em permanente construção, reconstrução e assédio sob o efeito dos mais variados campos de intervenção, que vão do cinema à biotecnologia, da arte à engenharia genética, da literatura à farmacologia, da fotografia às ciências do desporto, da dança à microbiologia, da informática à nanotecnologia, da publicidades às redes sociais, etc.), mas acima de tudo, sobre aquilo que ele ainda poderá vir a ser no futuro próximo (.....????????).

As possíveis respostas para cada uma das perguntas aqui levantadas talvez possam sugerir que são estas últimas questões que mais nos interessam, seduzem, encantam, inquietam e estimulam a imaginação, mas também que são estas últimas questões, em vias de «devir qualquer outra coisa» (Deleuze), que nos colocam igualmente em contacto com muitos outros pontos de interrogação. Mas, apesar de todos estes pontos de interrogação (devido ao facto destas formas se encontrarem em vias de construção/reconstrução), uma coisa é certa, tal como nos diz José Bragança de Miranda, quando salienta que, agora, a grande «batalha trava-se em torno das imagens do corpo, contra o «corpo próprio» dos modernos, que se torna em mais uma imagem perdida entre a infinidade das imagens com que concorre»<sup>29</sup>. De facto, neste aspecto, basta termos uma noção, mesmo que breve, dalguns dos principais acontecimentos

---

<sup>29</sup> Bragança de Miranda, José – *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega/Passagens (2008), p. 90.

sociais, culturais, artísticos e tecnológicos ocorridos durante o século XX (todo ele apelidado, em muitos casos, não só como «o século da imagem», ou «o século do corpo», mas também como «o século da imagem do corpo»), para podermos perceber imediatamente todo este processo de plena afirmação teórica e prática do corpo e das suas imagens, e ainda o impacto que tudo isto viria a ter no quadro alargado da experiência contemporânea, toda ela demasiado bem preparada para cartografar os sintomas da diversidade e da complexidade do tempo em que vivemos que, por sua vez, dispara as suas setas de incerteza e de inovação nas mais variadas direcções, contrariando assim a lógica da velha rigidez histórica, que passaria a ser amplamente substituída pela plasticidade das imagens contemporâneas, graças às quais, aliás, o corpo deixaria de viver fechado dentro do seu próprio casulo individual, para passar a viver mergulhado num verdadeiro oceano de pluralizações, contaminações e plasticizações tendentes a transformá-lo em muitas outras coisas diferentes daquelas a que os nossos antepassados terão tido certamente a possibilidade de aceder (percepcionar), ou seja, rompendo assim com a estabilidade das suas anteriores noções de realidade e de ficção humanas.

Aliás, muitos destes rompimentos haveriam de surgir graças a uma enorme profusão de imagens, fantasmas, espectros, *robots*, clones, «corpos sem órgãos», *cyborgs*, todos eles susceptíveis de serem amplamente imaginados pela ficção (científica), mas também amplamente desenhados, construídos, modelados e reinventados pela plasticidade da tecnociência e de tantos outros campos do saber (biologia molecular, engenharia genética, biotecnologia, robótica, cibernética, nanotecnologia), juntamente com o extraordinário contributo da fotografia, do cinema, do vídeo e de outras tantas tecnologias digitais tendentes a exercer o seu próprio domínio sobre cada um de nós, quase como se nos fosse de todo impossível resistir-lhes, ou desembaraçar-nos delas, estejamos nós onde estivermos, façamos nós o que fizermos, quase como se estas quisessem simplesmente repor uma espécie de falta, de fraqueza ou de fragilidade primordial (dispositivos de compensação de uma qualquer fragilidade primordial?). Tão primordial, aliás, que nos remete imediatamente não só para a questão do velho «sopro das origens» (Novalis), mas também para a questão do «Prometeu Moderno» de Mary Shelley<sup>30</sup>, colocando-nos assim perante o problema do

---

<sup>30</sup> Estamos a pensar, naturalmente, no *Frankenstein*, esse célebre Prometeu Moderno, que seria publicado pela primeira vez, em 1818, por Mary Shelley. Shelley, Mary – *Frankenstein*, Porto Alegre, L & PM (1997).

velho «mito da criação» (humana, biológica), e igualmente da recriação fantasmagórica da vida (maquinica, artificial, pós-humana). Sobre estas questões, nada melhor, parece-nos, do que tentarmos penetrar, mesmo que brevemente, no interior de uma das narrativas mais fulgurantes do século XIX, neste caso, a saber; a tal narrativa do Prometeu Moderno (Frankensteiniano)<sup>31</sup>, pois, toda ela se encontra profundamente marcada pelo fantasma do poder de recriação da técnica sobre a vida humana. Por isso, «entre a jubilação da descoberta (prometeica) da biologia molecular, e o medo da monstruosidade (frankensteiniana) do pós-humano, o fantasma do aperfeiçoamento da condição humana»<sup>32</sup> parece continuar o seu percurso verdadeiramente imparável (tal como começámos por referir logo no início deste ponto de reflexão), neste caso, graças a uma série de descobertas e de intervenções produzidas e tecnicamente trabalhadas pelas ciências (médicas), e largamente complementadas pela fotografia, pelo cinema, pela cibernética e pelas artes contemporâneas em geral, se bem que, muitas vezes, estes procedimentos ou estas técnicas de planificação, compreensão e aperfeiçoamento do humano, nem sempre consigam captar a profusão de fantasmas, monstros, vampiros e outros tantos espectros relacionados com o imaginário do corpo, nomeadamente porque estes nem sempre se deixam captar pela «alma da máquina», ou melhor, já que o «espelho da máquina nem sempre consegue reproduzir a imagem do fantasma»<sup>33</sup>.

Aliás, neste aspecto, todos nós sabemos muito bem, pelo menos desde o famoso mito de Narciso, que a imagem só se consegue fixar no «espelho da máquina» porque há um corpo que a fornece, ou seja, embora o «espelho da máquina» tenha alguma facilidade em captar a imagem do corpo, o mesmo já não acontece com o processo de captação da imagem dos seus próprios fantasmas (sejam estes quais forem). Portanto, apesar dos fantasmas nem sempre se deixarem captar pelo «espelho da máquina», a verdade, porém, é que eles sempre estiveram bem presentes, não só na paisagem real e imaginária do século XIX, e XX, mas também na paisagem de todos os outros séculos, desde a antiguidade, tal como refere Fiedler quando escreve que «a produção e exibição dos monstros e dos fantasmas existe, é claro, desde a antiguidade, e tal como outras

---

<sup>31</sup> Falamos aqui da narrativa *Frankensteiniana* (1818) de Mary Shelley, tal como poderíamos também falar, por exemplo, da heroína mecânica (Olímpia) presente no conto fantástico de *O Homem de Areia* (1816) de Hoffmann, ou ainda da *Eva Futura* (1886) de Villiers, entre outras, sendo certo, porém, de que estas constituem algumas das principais narrativas protagonizadas a favor da recriação técnica de uma série de híbridos imaginários, logo, capazes de integrar a utopia do «homem-máquina» (La Mettrie).

<sup>32</sup> Barbosa, António - «O Corpo Metafórico», in *O corpo na Era Digital*, Lisboa, F ML (2000), p.31.

<sup>33</sup> E.L. de Souza – *Theatrum de sentido*, Rio de Janeiro (1995). Citação de Ieda Tucherman, in *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p. 19.

práticas, esta também seria revivida na Europa, quer durante a Idade Média, quer durante os séculos seguintes (...)»<sup>34</sup>. Assim sendo, nada melhor, tal como tínhamos sugerido anteriormente, do que tentarmos perceber alguns dos principais aspectos desse tal «monstro imaginário» criado pelo doutor Frankenstein (esse Prometeu Moderno), nomeadamente porque esse monstro, de «rosto remendado e olhar glauco» (sem memória e sem nome), para além de ter sido uma das principais conquistas da literatura de terror do século XIX, ao ser criado com vida a partir de retalhos de outros corpos mortos, também parece ter antecipado algumas das principais questões relacionadas, quer com a criação da vida puramente artificial (produzida em laboratório), quer com o poder e a influência da técnica sobre os comportamentos, os afectos e as percepções humanas, contrariando assim a estabilidade demasiado linear e racionalista de alguns dos principais fundamentos da chamada velha «identidade moderna».

Dito de outra forma, talvez possamos ainda acrescentar, que ao tentar «(des)controlar o presente e ao querer produzir o futuro», em nome de um certo progresso científico e tecnológico, a «euforia prometeica» do jovem cientista, parece ter contribuído decisivamente para a perda generalizada das fronteiras tradicionais do humano (ou, pelo menos, para a sua progressiva instabilização), rompendo assim com os limites demasiado estreitos de uma concepção dualista do mundo, inventada historicamente, a partir da velha divisão do humano (*corpo-alma*), divisão essa, aliás, que ajudaria a perpetuar toda uma série de novos dualismos (de género, de classe, de etnia, de beleza, de localização, etc) que entretanto se viriam a estabelecer, por exemplo, entre masculino/feminino, selvagem/civilizado, local/global, natural/artificial, humano/desumano, orgânico/mecânico, normal/monstruoso, real/virtual, entre tantos outros dualismos possíveis. Além disso, essa mesma «euforia prometeica» do jovem cientista, também parece ter antecipado uma ligação cada vez mais estreita entre os humanos e as máquinas (hibridismo) que, porventura, terá resultado não só da sua proximidade e fascinação por algumas das mais interessantes “características” da modernidade/pós-modernidade (dinamismo, liberdade, potencial e criatividade), mas também da sua respectiva recusa em relação a todas aquelas que ainda se apoiassem no «absolutismo da razão», na «universalidade da história», e numa certa ideia de «progresso» (linear, racional e autónomo), neste caso, por saber justamente que as primeiras “características”, e não as segundas, seriam fundamentais para que entretanto

---

<sup>34</sup> Fiedler. L. – *Freaks: myths and images of the secret self*, New York, Anchor (1993), p. 279.

se viessem a produzir e a reinventar novas imagens, leituras, perspectivas e imaginários acerca do presente e do futuro do humano. No fundo, o «monstro imaginário» de Frankenstein, «perdido o paraíso que nunca conheceu», ao suspeitar de tudo e de todos, mas principalmente do seu criador, vai empreender uma furiosa perseguição, não só contra ele, mas também contra todos aqueles que com ele se relacionam afectivamente, ou seja, vai cometer, assim, uma série de tenebrosos crimes (crimes hediondos), nomeadamente porque tem uma enorme necessidade de ser compreendido e amado, tal como se poderá depreender das suas próprias palavras quando este refere; «por toda a parte vejo reinar a alegria da qual tenho sido excluído. Eu era benévolo, bom; a desgraça tornou-me um demónio. Faz-me feliz e voltarei a ser virtuoso»<sup>35</sup> diria o monstro, para depois terminar com uma frase verdadeiramente lapidar, ou seja, «eu sou mau porque sou infeliz».

Assim sendo, e perante a recusa do seu «criador» (em lhe proporcionar uma companheira), o «monstro benévolo» acabaria então por se transformar num «monstro demoníaco», solitário, revoltado, inquieto, traumatizado, incompreendido, fragilizado, perdido, descentrado, implacável, levantando, assim, uma série de questões altamente pertinentes, não só sobre a euforia da «descoberta prometeica» (da técnica moderna)<sup>36</sup>, mas também sobre o «medo da monstruosidade frankensteiniana do pós-humano», ou seja, toda uma série de questões consideradas fundamentais para a problematização do fenómeno generalizado das identidades e das diferenças (alteridades) daquilo que viria a ser a sintomatologia geral da experiência contemporânea no quadro alargado de uma nova multiplicidade de ligações (livres, móveis, plásticas, eróticas, ficcionais, técnicas, digitais, virtuais). Sobre a importância destas ligações e da pluralidade dos seus fantasmas (ou da falta deles), nada melhor do que continuarmos a pensar ainda no «monstro» de Frankenstein, e no enorme potencial que este viria a exercer sobre o nosso imaginário social, cultural, científico, literário, artístico e tecnológico, todo ele, aliás, amplamente povoado pelos mais variados tipos de fantasmas e de “monstros” (zombies, clones, robôs, *cyborgs*, avatares)<sup>37</sup>, muitos deles, é certo, sem qualquer vestígio de

---

<sup>35</sup> Shelley, Mary – *Frankenstein*, Porto Alegre, L & PM (1997), p. 116.

<sup>36</sup> Sobre a euforia da descoberta prometeica da técnica moderna, veja-se, por exemplo, o livro de Hans Moravec -*Mind Children -The Future of Robot and Human Intelligence*, Harvard University Press (1988).

<sup>37</sup> Para uma análise detalhada da problemática altamente aliciante dos “monstros”, veja-se, por exemplo, o livro de Fiedler, já acima citado *Myths and Images of the Secret Self*, New York, Anchor (1993), ou ainda, o de Childrick – «Post humanism and the monstrous body», in *Body and Society*, vol. 2, nº 1, London: Sage (1996), entre muitos outros autores, tais como, por exemplo, J. G. Ballard, Philip K. Dick, Arthur C. Clarke (estes últimos, no campo da ficção puramente científica).

monstruosidade, a ponto de se apresentarem extremamente humanizados<sup>38</sup>. Aliás, da literatura de terror aos contos fantásticos, da ficção científica aos contos populares, das artes plásticas à poesia erótica, da fotografia ao cinema, da performance à publicidade, da escultura à banda desenhada, dos rituais religiosos ao teatro do absurdo, da antropologia à engenharia genética, dos jogos tradicionais aos jogos digitais, da robótica à internet, da tecnociência à nanotecnologia, tudo parece indiciar que, de facto, há monstros e fantasmas para todos os gostos. Por isso, se é verdade que há monstros e fantasmas para todos os gostos, também não é menos verdade que esta proliferação de pequenas e de grandes “monstruosidades”, já não nos “oferecem qualquer tipo de novidade”, não só porque eles existem verdadeiramente à nossa volta, um pouco por todo o lado (processo de banalização mediática), mas também porque, afinal de contas, eles sempre parecem ter existido desde os primórdios da humanidade (anões, gigantes, hermafroditas, sereias, vampiros, centauros, minotauros, quimeras, gárgulas, ciclopes, todos eles fazendo parte dessa enorme galeria de seres mais ou menos fantasmagóricos). Assim sendo, para que servirão, ainda hoje, todas estas “figuras imaginárias” (vampiros, fantasmas, monstros, etc)?

Para responder a esta última questão, nada melhor do que recorrermos, por exemplo, às palavras de José Gil, escritas num livro dedicado precisamente a esta problemática, ou seja, diz-nos o autor: «provavelmente, o homem só produz monstros por uma única razão, isto é, para poder pensar a própria humanidade. Aliás, seria possível traçar a história das diferentes ideias ou definições que o homem deu de si através das representações da monstruosidade humana, e da forma como esta nos foi acompanhando (ao longo dos tempos)»<sup>39</sup>. Ou então, como diria Elias Canetti, no seu livro *Massa y Poder* (1960): «o que o homem mais teme é ser tocado pelo desconhecido. Deseja saber quem é que o agarra; quer reconhecê-lo, ou, pelo menos, classificá-lo. O homem evita sempre o contacto com o estranho. Por exemplo, de noite, às escuras, o terror perante um contacto inesperado pode chegar a converter-se em pânico. Nem sequer a roupa lhe dá suficiente segurança; como é fácil arrancá-la, como é

---

<sup>38</sup> Ieda Tucherman ao reflectir sobre esta temática diz-nos que «o monstro, nas suas mais diferentes formas, não está fora, mas no limite do humano. Um limite “interno”, produtor de figuras estranhas em relação às quais não deixamos de nos perguntar se são efectivamente humanas, já que nos surgem como a “desfiguração” do mesmo no outro. Como algo com o qual não nos confundimos, mas também não nos diferenciamos totalmente: neste sentido, a sua definição é instável e a sua alteridade completamente móvel». Tucherman, Ieda – *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p.100.

<sup>39</sup> Gil, José – *Monstros*, Lisboa, Quetzal Editora (1994), p. 56.



fácil penetrar até à carne nua, retesada e indefesa do agredido (...)»<sup>40</sup>. Ora, chegados a este ponto, e para podermos “concluir” esta nossa breve reflexão sobre a inquietante história do corpo na cultura ocidental, deixemo-nos então ficar com a fulgurante perplexidade de Ieda Tucherman, quando esta se interroga: «até que grau de deformação (ou estranheza) é que permaneceremos realmente humanos?»<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Canetti, Elias (1960) – *Massa y Poder*, Barcelona, Muchnik (1981), p. 492.

<sup>41</sup> Tucherman, Ieda – *Ibidem* (1999), p. 101.

#### **4.1.2. Entre o «corpo obsoleto», e o imaginário do *cyborg* (uma profusão de ligações).**

O corpo é um campo de batalha»  
(Barbara Kruger)

«As nossas máquinas são perturbadoramente vivas, e nós apavorantemente inertes»  
(Donna Haraway)

O corpo ter-se-á transformado num dos principais motivos de interesse e de pesquisa do séc. XX, a ponto de, hoje em dia, não haver nenhum pensador ou artista que se preze, que já não tenha dedicado algumas horas, dias, meses ou até anos da sua própria vida a tentar estudar um dos problemas mais aliciantes, obsessivos e controversos da experiência contemporânea, isto é, o corpo. Corpo para aqui, corpo para ali, corpo para acolá. Seja na medicina, na engenharia, na biotecnologia, na dança, no cinema, na fotografia, nas artes plásticas, no desporto, na moda, na publicidade, na literatura, nas tecnologias digitais ou em muitos outros domínios do conhecimento humano. Mas, afinal de contas, de que é que falamos quando falamos do corpo? De que corpo é que estamos efectivamente a falar? Do nosso próprio corpo? Do corpo do outro? Do corpo próprio? Do próprio corpo? De que corpo, afinal? Ou de que corpos? De corpos «arcaicos», «ocultos», «naturais», «orgânicos», «biológicos», «obsoletos»? Ou, de corpos «maquinicos», «rizomáticos», «fractais», «protésicos», «utópicos», «biomecânicos», «pós-orgânicos», «artificiais», «virtuais»? Ou estaremos nós, porventura, apenas a falar da «crise» generalizada do corpo? Ora, sem pretendermos responder directamente a cada uma destas questões<sup>1</sup>, a verdade é que falamos cada vez mais de corpos, sejam estes quais forem. Aliás, pensamos, sentimos, desejamos e agimos cada vez mais em função dos corpos (sejam estes reais e/ou virtuais), ou seja, somos cada vez mais «afectados», atravessados, invadidos e profundamente

---

<sup>1</sup> Não só pelo elevadíssimo grau de dificuldade que isso implicaria, mas também, tal como nos diz Le Breton (2000), porque «o corpo não é uma realidade demasiado evidente, ou uma matéria incontestável» e, além disso, a própria evidência nem sempre é o caminho mais curto para chegarmos ao mistério (das coisas). Citação de Teresa Levy - «O Corpo à Superfície», in Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais (Organização) - *Corpo, Técnica e Subjectividades*, Lisboa, RCL, Nº 33, Relógio D'Água (Junho de 2004), p. 83.

«penetrados» pelo poder e fascínio que estes continuam a exercer sobre cada um de nós. Pois, tal como nos diz José Gil, no livro *Metamorfoses do Corpo* (1997): «assiste-se actualmente, depois do esforço psicanalítico, a uma verdadeira invasão do culto do corpo (...). Pretende-se fazer falar o corpo, descobre-se a propósito de tudo e de nada «um discurso do corpo», pretende-se que ele se liberte ou se exprima. Como se o objectivo fosse, neste momento, descobrir uma língua do corpo à qual se subordinaria qualquer terapia ou outra forma de linguagem: artística, literária, teatral ou simplesmente comunitária. Muito estranhamente, na mesma altura em que se testemunha uma sensibilização crescente pelos problemas do corpo tendente a afirmar a sua importância nos mais diversos domínios, retomam-se velhas ideias, velhos esquemas – idênticos aos regimes de signos que serviram para a exploração do corpo: este tornou-se o significante despótico que resolverá tudo, desde o declínio da cultura ocidental até aos menores conflitos intra-individuais»<sup>2</sup>.

É verdade que não sabemos muito bem se de facto o corpo e os seus múltiplos fantasmas irão resolver ou não (ironicamente falando) “todos os nossos problemas”, no entanto, uma coisa é certa, ou seja, todos nós nos tornámos mais ou menos prisioneiros do corpo ou, pelo menos, de uma determinada imagem do corpo (belo, atlético, saudável), mas também mais ou menos “prisioneiros” de uma multiplicidade de práticas e de discursos que tendem a «pensar o corpo», a problematizá-lo, e a «afirmar a sua importância» no contexto generalizado da experiência contemporânea, quase como se este fosse uma espécie de «tábua de salvação», e nós apenas uma espécie de novos «atletas do exílio» a correr à volta de uma ilha isolada, naufragando, assim, de boia presa ao pescoço, à procura do barco acabado de partir. Por isso, se por um lado, temos assistido a um verdadeiro «culto do corpo», tendente a usar e a abusar de uma inumerável quantidade de receitas ligadas à ideia de um corpo belo, atlético e saudável (práticas desportivas, dietas várias, medicinas alternativas, produtos naturais que nos aconselham a evitar o sal, o açúcar, o tabaco, o álcool, o sedentarismo, a droga, o sexo, etc) e que, no seu conjunto, tendem a preservar e a afirmar a importância de uma determinada imagem do corpo, quase como se existisse uma espécie de nostalgia de «retornar ao corpo» (natural, orgânico, biológico), por outro lado, parece haver, também, um vasto conjunto de autores, entre os quais se destacam, por exemplo, Stelarc, Orlan, Marina Abramovic, Donna Haraway, Moravec, Eduardo Kac, Wang Du,

---

<sup>2</sup> Gil, José, - *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água (1997), p.14.

David le Breton, entre outros (isto só para referirmos alguns dos autores mais citados) que, por sua vez, tendem a partilhar a ideia, das mais variadas formas, e pelos mais diversificados motivos, de que o «corpo» (natural, orgânico, biológico) «está de facto obsoleto» (Stelarc)<sup>3</sup>, quase como se precisássemos de nos despedir dele o mais rapidamente possível, à medida que este vai sendo substituído, invadido, penetrado, requisitado, reconquistado, expandido, mobilizado, re combinado e reaparelhado pelas mais variadas tecnologias digitais. Mas, será que o corpo (dito natural, orgânico, biológico) «está de facto obsoleto»? Será que nos estamos a despedir do corpo biológico? Será que podemos existir sem um corpo orgânico? Será que estamos a caminhar, a passos largos, para um corpo demasiado «mecânico», «artificial», «híbrido», «pós-orgânico», «pós-humano»? Ou seja, toda uma série de questões que nos provocam, certamente, outras tantas perplexidades, do género daquelas que Kerckove levanta quando, por exemplo, se interroga no seu livro *A pele da cultura* (1997): «Quem somos nós? O que é que estas máquinas nos estão a fazer? Que reflexões nos devolvem sobre nós próprios? Como é que estão a transformar a imagem de quem nós ainda pensamos ser?»<sup>4</sup>.

Ora, se é verdade que nós nos continuamos a interrogar seriamente sobre aquilo que somos ou não somos (retomando a velha questão das origens?), também não é menos verdade que tal só acontece porque todos nós ainda possuímos um corpo (mesmo que não saibamos exactamente que corpo é este), neste caso, um corpo que, para todos os efeitos, se continua a relacionar diariamente com muitos outros corpos (reais e/ou virtuais), ou seja, um corpo com o qual precisamos de aprender a lidar quotidianamente, da melhor forma possível, sob pena de não nos conseguirmos adaptar às inúmeras transformações que vão ocorrendo à nossa volta. Assim sendo, tão importante como sabermos, se o «corpo» está ou não está verdadeiramente «obsoleto», segundo a tese defendida pelos autores anteriormente enunciados, tão importante como isso, é percebermos por que razão é que precisamos de tanto tempo, de tantos séculos, e de alguns milénios, para constatar que, afinal de contas, o «corpo existe», embora na

---

<sup>3</sup> Tese amplamente defendida não só por Stelarc (<http://stelarc.org/?catID=20314>), mas também por Donna Haraway, David le Breton, e Hans Moravec, entre outros. Para uma análise detalhada das ideias defendidas por cada um destes autores, veja-se, por exemplo, o *site* oficial de Stelarc (<http://stelarc.org/?catID=20232>), o *Cyborg Manifest* (1985) de Donna Haraway (disponível em <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf>), os livros de David le Breton – *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié (1999), e *Des Visages: Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié (2003), ou ainda o livro de Moravec – *Une vie après la vie*, Paris, Jacob (1990).

<sup>4</sup> Kerckove, Derrick de – *A pele da cultura*, Lisboa, Relógio D'Água (1997), p.229.

prática, ele sempre tenha existido, é certo, se bem que, em muitos destes casos, ele tenha existido apenas da pior forma possível, ou seja, da forma como sempre quiseram que ele existisse, isto é, tapado, ignorado, submetido, calado e profundamente escondido debaixo das vestes da velha unidade tradicional (de raiz essencialmente teológica), pelo menos, sempre que esta foi comandada pelo espírito demasiado autoritário de alguns sacerdotes mascarados de abutres, e de outros tantos arquitectos do velho pensamento humano (autores dalgumas das mais variadas formas de absolutismo). Em suma, apesar da «história do corpo» ser, em grande medida, a «história da sua própria negação», e da «história da sua própria negação» ser, ela própria, a «história do corpo», isso não o terá impedido de continuar a existir e a resistir contra todos os limites e constrangimentos que lhe foram impostos historicamente, mas também a trabalhar no sentido de reinventar os seus próprios limites (aparentemente ilimitados).

Por isso, tão importante como sabermos se o corpo está ou não está de facto obsoleto, tão importante como isso, é tentarmos perceber como é que o corpo terá conseguido resistir à inquietante «história do seu próprio esquecimento», se bem que, neste aspecto, ele mais não tenha feito do que revelar tudo aquilo que muitos de nós já teremos eventualmente pressentido, ou seja, que apesar de forte e resistente (uma das «categorias mais resistentes da cultura ocidental»), ele, ainda assim, continuaria a ser percebido como uma estrutura demasiado frágil, insuficiente e vulnerável, nomeadamente do ponto de vista da velha biologia humana. Tal como salienta O. Dyens quando escreve: «o corpo é um mau espécime físico. É frágil, não possui nem ganchos, nem garras; a audição, a visão, o olfacto são bastante medianos (avariam com alguma frequência). O ser humano não corre demasiado depressa, não salta alto, não voa nem nada por instinto. Está sempre com frio, a sua descendência nasce completamente desprotegida, e permanece assim por um longo período de tempo»<sup>5</sup>. Esta é uma imagem demasiado frágil e negativa da velha biologia humana<sup>6</sup>, é certo, mas que não o terá impedido de romper, de abalar e de cortar decisivamente com as amarras, as argolas ou

---

<sup>5</sup> Dyens, O. – *Chair e métal*, Montréal, VLB Éditeur (2000), p. 16.

<sup>6</sup> Uma imagem demasiado frágil da velha biologia humana que contrasta claramente com a sua extraordinária capacidade de adaptação (inteligência) às mais variadas situações da vida. Aliás, durante milénios e milénios de adaptação às inúmeras agruras da vida, o homem mais não terá tido do que a possibilidade de depender apenas de si próprio e da rudimentaridade dalgumas das poucas ferramentas ou instrumentos que ia criando. Entretanto, com o tempo, as coisas haveriam de mudar, e muito, graças a uma série de invenções (técnicas) que o iriam ajudar a resistir e a superar algumas das muitas limitações, dificuldades ou insuficiências supostamente impostas pela velha biologia humana. Neste aspecto, basta termos uma noção, mesmo que breve, daquilo que foi acontecendo ao corpo, em matéria de abertura e de transformação das suas próprias fronteiras, nomeadamente desde o início do século XX.

as algumas impostas por todos aqueles que, historicamente falando, o obrigariam a calar e a estar calado, a omitir e a ser omissos, a consentir e a ser consentido, a ignorar e a ser ignorado, a esconder e a estar escondido, a sujeitar e a deixar-se sujeitar pelos mais variados contratualismos (de propriedade, de gênero, de classe, de localização), e por outras tantas barbaridades cometidas contra a inquietante história do corpo, e que, no seu conjunto, mais não terão feito do que perpetuar historicamente, pelo menos, até ao século XIX, a divisão inicial estabelecida entre o «corpo» e a «alma».

Uma velha divisão que, apesar de tudo, haveria de continuar a arrastar consigo (para o bem e para o mal) muitas outras divisões, tais como, por exemplo, algumas daquelas que entretanto se viriam a estabelecer entre «natural e artificial», «masculino e feminino», «local e global», «selvagem e civilizado», «orgânico e mecânico», «real e virtual», ou seja, toda uma série de dualismos ou de dicotomias demasiado estreitas, fixas e paralisantes que, só muito tardiamente, é que começariam a ser combatidas, diluídas, instabilizadas, desarranjadas e desfeitas, neste caso, graças a uma série de descobertas, de invenções e de aplicações técnicas (baseadas no princípio de interface) que, para todos os efeitos, nos iriam ajudar não só a superar algumas das muitas limitações desde sempre atribuídas à velha biologia humana, mas também a redesenhar uma nova «fisiologia da libertação» do corpo que, por sua vez, também haveria de anular alguns dos muitos níveis de rigidez e de insuficiência impostos por todas aquelas fronteiras anteriormente estabelecidas, por exemplo, entre o biológico e o tecnológico (ou, pelo menos, gerar outros níveis de ambiguidade, de permeabilidade e de interação entre essas antigas fronteiras e os novos imaginários do corpo).

Ora, é precisamente a partir daqui que irá surgir um corpo muito mais livre, solto, múltiplo, descentrado, recombinação, fragmentado, móvel, flutuante, mutante, dançante<sup>7</sup>, ou seja, um corpo, nem masculino nem feminino, nem natural nem artificial, nem selvagem nem civilizado, nem orgânico nem mecânico, nem real nem virtual, mas simplesmente um corpo híbrido, logo, inteiramente disponível para assumir tantas

---

<sup>7</sup> Nesta perspectiva, Artaud não se cansa de dizer, nomeadamente no seu livro *Para acabar de vez com o Juízo de Deus*, que «obrigaram o corpo humano a comer, obrigaram-no a beber, para evitar pô-lo a dançar». Artaud, Antoine – *Para Acabar De Vez Com o Juízo De Deus*, Lisboa, & ETC (1975), p.152. Sobre o «corpo dançante», nada melhor do que pensarmos, por exemplo, no papel da dança contemporânea (variante mais experimental), e no extraordinário trabalho de todos aqueles bailarinos e coreógrafos que tem empreendido uma luta criativa a favor da materialização dessa velha ideia de Artaud. Neste caso, pensamos, por exemplo, em Martha Graham, Merce Cunningham, George Balanchine, Paul Taylor, Pina Bausch, ou ainda em Jess Curtis e Maria Francesca Scaroni de quem deixamos aqui uma pequena peça/performance que nos parece reveladora desse enorme potencial do corpo (dançante/performativo). Vídeo disponível em; <http://www.youtube.com/watch?v=oghT7yi4Hhs>.

formas, funções e sentidos como aqueles ou aquelas que a sua própria plasticidade lhe viesse efectivamente a permitir (*design* corporal). Aliás, agora, é a este corpo e às suas mais variadas imagens que se pede, insistentemente, para que sejam cada vez mais plásticos, elásticos, criativos, híbridos, ou seja, toda uma série de potencialidades que vão justamente ao encontro das palavras de José Bragança de Miranda, quando este escreve no seu ensaio «*Corpo utópico*», incluído no livro *O Corpo na Era Digital* (2000), que «não há nada que não possa ser re combinado, redesenhado, seja «imagem», corpos e matéria. Querer superar a obsolescência técnica do corpo tem o efeito perverso de fazer dele o único ponto de «ancoragem do mundo»<sup>8</sup>.

Por isso, cada vez mais longe (espera-se) dessas dicotomias demasiado estreitas e paralisantes, referidas anteriormente (a propósito da divisão inicial do humano), há que dar vida ao corpo, há que transformá-lo naquilo em que ele sempre quis ser, isto é, um corpo livre de todas as restrições, livre de todas as ameaças, livre de todos os limites, livre de todas as omissões e, ainda, livre das garras de todos os velhos «contratualismos», neste caso, graças a uma lógica de interface, baseada no princípio da interacção entre o homem e a máquina, ou o homem e o computador, toda ela geradora de pontes, de laços e de partilhas que, porventura, nos libertarão de todas as «ataduras do real», e nos colocarão em contacto com uma série de ligações imaginárias provenientes da plasticidade da matéria de que são feitos os corpos, mas também em contacto com muitas outras áreas do saber, quase como se quiséssemos tatuar no corpo apenas os traços libertários desta nova multiplicidade de práticas interactivas (profusão de ligações) que começariam justamente por atravessar todo o século XX, ou não tivesse sido esse século, todo ele, considerado o verdadeiro «século do corpo», ou da imagem do corpo, nomeadamente no âmbito alargado das artes contemporâneas.

Neste aspecto, basta termos uma noção, mesmo que breve, dalgumas das principais práticas interactivas assumidas por este corpo (maleável, dançante, criativo, flutuante, operativo, instável, híbrido), para percebermos imediatamente todo o potencial da sua verdadeira plasticidade que seria, aliás, responsável por algumas das mais interessantes trajectórias culturais e artísticas do século XX, nomeadamente ao romper com um conjunto de práticas demasiado estáveis (tradicionais) que, por sua vez, o levariam a iniciar um longo processo de criação de pontes e de partilhas (redes)

---

<sup>8</sup> Bragança de Miranda, José A. – «Corpo Utópico», in Manuel Valente Alves e António Barbosa (Organização) - *O Corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000), p. 201.

tendentes a produzir outras tantas formas de contaminação, mobilização, hibridismo e interacção entre as mais variadas linguagens e domínios do conhecimento. Aliás, o rasto deixado por estes corpos finalmente libertados dos velhos contratualismos (políticos, sociais, culturais, artísticos, religiosos, etc) dão-nos a verdadeira dimensão do seu percurso e do impacto extraordinariamente revolucionário que a maioria dos seus gestos exploratórios acabariam por desempenhar, quer no âmbito da arte e da cultura, quer no âmbito da vida contemporânea em geral, neste caso, graças a uma espécie de «estética da acção» (Kristeva) e da libertação dos corpos amplamente sustentada por uma infindável quantidade de experiências que se aproximariam, em grande medida, daquilo a que Kristeva, também viria a chamar de «estética da abjecção»<sup>9</sup>, cujas principais tarefas consistiam em tentar demolir todas as categorias demasiado estáveis (fixas), e em apontar novas direcções para um corpo que aparecia, agora, cheio de vitalidade e de urgência (poeticamente embriagado), ou seja, pronto a trespassar e a ser trespassado por uma multiplicidade de ligações (livres, poéticas, plásticas, eróticas, tecnológicas).

Para podermos reforçar a importância de algumas destas ligações, nomeadamente no domínio da arte, nada melhor do que pensarmos, por exemplo, no movimento dos corpos libertários do primeiro manifesto futurista (Marinetti), nos corpos irreverentes do dadaísmo, nas provocações corporais (pictóricas, teatrais e poéticas) dos surrealistas, nas fantasias eróticas de Duchamp, na poesia dos *mobiles* de Calder, nos homens que caminham de Giacometti, nas estatuetas da vida em perigo de Dubuffet, nas máquinas utópicas (objecto-máquina-gigante-sonora-variável-extensível) de Jean Tinguely, nos corpos dilacerados de Francis Bacon (tantas vezes apelidado simplesmente de «artista-talhante»)<sup>10</sup>, ou na ostentação carnal das figuras de Lucien Freud, mas também nos fluxos auto e hetero-eróticos da *Performance* e da *Body Art*<sup>11</sup>, dos anos 60/70 (com Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden, Valie Export, Marina Abramovic, Peter

---

<sup>9</sup> Para uma análise detalhada da «estética da abjecção», veja-se, por exemplo, o livro de Kristeva - *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil (1980).

<sup>10</sup> Sobre a expressão do «artista-talhante» (tantas vezes a si atribuída), Francis Bacon limitava-se a dizer, com o seu habitual espírito crítico, que «se vou a um talho, acho sempre surpreendente não estar ali eu pendurado em vez do animal», dizia ele, com humor, a propósito do impacto da imagem dos corpos decompostos, mutilados e crucificados da sua pintura. Sobre este assunto, veja-se, por exemplo, o excelente ensaio que Deleuze escreveu sobre a pintura deste artista inglês, em *Francis Bacon - Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil (2002). Livro recentemente editado em Portugal pela Orfeu Negro (Abril de 2011).

<sup>11</sup> Para uma análise pormenorizada da «estética da acção» e da libertação dos corpos na arte, na cultura e na vida contemporânea em geral (pela via da *performance* e da *body art*), veja-se, por exemplo, o livro de Roselee Goldberg (1979) - *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londres, Thames & Hudson (2001). Livro recentemente traduzido e publicado no mercado português pela Editora Orfeu Negro. Goldberg, Roselee – *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro (2012).



Weibel, etc), entre muitos outros autores e projectos que viriam justamente a pertencer ao chamado «corpo performativo da filosofia da libertação», ainda de finais dos anos 70, e que, na prática, terá correspondido àquilo que Guattari e Negri, também viriam a apelidar de «insurreição dos corpos», já que a «corporeidade da libertação passaria finalmente para primeiro plano»<sup>12</sup>, diriam ainda os autores. Entretanto, tendo em conta tudo aquilo que dissemos anteriormente sobre a importância das ligações do corpo na arte ou da arte das ligações do corpo, é impossível continuarmos a nossa reflexão, sem destacarmos mais alguns casos exemplares, nomeadamente no contexto de uma certa «fisiologia da libertação» do corpo mobilizado contra a «fadiga das velhas proscricções» humanas, e aqui, entram, naturalmente, as célebres performances de Gina Pane, de Marina Abramovic, e de Orlan, todas elas, aliás, sempre demasiado bem preparadas (se bem que a primeira já não esteja entre nós) para recorrerem ao uso e ao abuso regular de práticas de automutilação tendentes a inscrever na sua própria «carne» uma série de propostas radicais (cortes, lacerações, queimaduras, ingestões, perfurações, alargamentos, etc)<sup>13</sup>, que visavam justamente afirmar e exhibir os sinais claros de uma espécie de política libertária do corpo (feminino), quase como se quisessem permeabilizá-lo ainda mais, ou então torná-lo apenas mais penetrável, apetecível, maleável e redesenhável, não só enquanto suporte de inscrição artística, mas também enquanto modelo de afirmação e transformação de um determinado imaginário social, cultural e humano (*piercings*, tatuagens, cirurgia plástica, *body building*, e outras tantas marcas de identidade, alteridade e *design* corporal)<sup>14</sup>.

No fundo, todas estas experiências mais não fizeram do que abrir, expandir e recombinar todo o potencial da arte e da vida, e assim revelar o desejo de uma nova reconquista libertária do corpo que iria fazer precisamente com que este se pudesse afirmar e exhibir contra os «sinais da sua antiga servidão», porventura, demasiado traumática, mas gradualmente superada através do uso e do abuso de uma série de experiências corporais que tanto haveriam de contribuir para sua «espectacularização» generalizada ao longo do século XX, quer no domínio da cultura, quer no domínio das

---

<sup>12</sup> Guattari, Félix, Negri, Toni. – *Os novos espaços de liberdade*, Coimbra, Centelha (1987), p. 25.

<sup>13</sup> Para visualização dalgumas das acções (performances) desenvolvidas por cada uma destas artistas, vejam-se, por exemplo, os seguintes registos e/ou *sites* oficiais, agora disponíveis em: <http://umbigomagazine.com/um/2010-08-27/gina-pane-arte-por-uma-lamina.html> (Gina Pane), em <http://marinafilm.com/> (Marina Abramovic), e em <http://www.orlan.eu/> (no caso, da Orlan).

<sup>14</sup> Sobre a importância destas e de outras tantas marcas de identidade, alteridade e *design* corporal, veja-se, por exemplo, o livro de David le Breton – *Signes d'identité: Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié (2002).

artes em geral. Neste aspecto, basta pensarmos, por exemplo, nos corpos fragmentados de Gober, nas performances giratórias de Bruce Nauman, na sensualidade voyeurística de Cindy Cherman, nas mensagens de sobrevivência de Jenny Holzer, nas provocações das Guerrilla Girls, nas instalações intimistas de Tracey Emin, no sonho dos corpos apáticos das modelos de Vanessa Beecroft, nas masturbações exibicionistas de Elke Krystufek, na violência dos desencontros amorosos de Nan Goldin, mas também nas inúmeras experiências (teóricas e práticas) de um Stelarc, de uma Orlan, de um Eduardo Kac, ou de uma Donna Haraway, para ficarmos completamente elucidados acerca desta extraordinária espectacularização do corpo (quase como se de uma verdadeira obsessão se tratasse)<sup>15</sup>. Aliás, depois de ter sido amplamente espectacularizado ao longo do século XX, não só por artistas, pensadores, cientistas, atletas, empresários (da moda, do desporto e do entretenimento), e por tantos outros aventureiros da «estética da acção», da sedução e da mediação tecnológica, ou melhor, depois da sua «escandalosa exibição» nas ruas, nos teatros, nos jornais, nas artes plásticas, na dança, na fotografia, no cinema, na publicidade, na televisão e na internet, será que o corpo ainda continua a ser, hoje em dia, não sei se a grande obsessão, mas pelo menos, uma das grandes obsessões da experiência contemporânea?

Em relação a esta questão, Maria Teresa Cruz diz-nos no ensaio que escreveu sobre *O Corpo Cyborg* (2000), que «Diferentemente de um outro breve e recente surto de «corpo» (ocorrido nesta longa história do seu esquecimento), aquele que animou alguns momentos importantes dos anos sessenta do século passado, ao novo surto do «corpo» parece faltar curiosamente a euforia e a alegria do corpo, ou a motivação da sua afirmação, não lhe sendo também já possível ressuscitar o escândalo da sua exibição, de que parece sobrar apenas o escândalo da sua exibição teórica. Espectacularizado de todas as maneiras pela cultura dominante dos media ao longo das últimas décadas, o corpo subiu pois aos palcos mais recentes da cultura erudita, sem ter afinal muito mais para mostrar»<sup>16</sup>. Assim sendo, com ou sem a «exibição escandalosa do corpo», mas,

---

<sup>15</sup> Esta reflexão mais alargada feita a propósito da importância do corpo nas artes (plásticas) do século XX, também poderia ser feita, como é óbvio, a propósito da importância do corpo na ciência, no desporto, na moda, na publicidade, no cinema, na dança, no teatro, na literatura ou em qualquer outro domínio, pois, o que se pretende aqui, é apenas dar uma noção, mesmo que aproximada, do verdadeiro potencial do corpo e da sua extraordinária capacidade de adaptação às mais variadas situações da vida (profusão de ligações), nomeadamente para que tenhamos plena consciência da importância da sua enorme plasticidade no âmbito alargado dos mais variados domínios da experiência contemporânea.

<sup>16</sup> Teresa Cruz, Maria – «Corpo Cyborg», in Manuel Valente Alves e António Barbosa (Organização) - *O Corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000), p.130

pelo menos, relativamente próximos do «escândalo da sua exibição teórica», segundo as palavras de Maria Teresa Cruz, a verdade é que continuamos a pensar, a sentir, a escrever, a agir e a fazer muitas outras coisas em nome do corpo, seguindo assim, neste caso, o sentido do corpo das palavras de Veron, quando este escreve; «Há um corpo em todo o lado. O que quer dizer que toda a produção significativa traz as marcas disso. Sob este ponto de vista, todo o discurso é um discurso sobre o corpo (...), todo o discurso é verdadeiramente corpóreo»<sup>17</sup>, ou seja, todo o discurso serve justamente para dar forma, função e sentido a muitas outras «formas de vida» (Agamben).

Ou seja, depois da sua «afirmação escandalosa», e da sua «espectacularização» pelos media «ao longo das últimas décadas», agora, o corpo parece estar a querer finalmente libertar-se dos fantasmas dessa “imagem de marca” que terá servido acima de tudo para alimentar uma série de retóricas e de práticas culturais ao longo do século XX, e está a querer fazê-lo, neste caso concreto, tão somente para poder sentir o prazer de recuperar o desejo e a alegria de viver em contacto com a «arte animadamente plástica» (de muitos outros corpos)», diria Goldberg a propósito de um corpo que procura urgentemente ser um outro corpo, uma outra pele, uma outra carne! Mas, afinal de contas, que corpo, que pele ou que carne serão estes? A julgar por aquilo que nos diz José Gil, em *Metamorfoses do Corpo* (1997): «o espaço do corpo envolve o corpo próprio com uma topologia irregular, com fracturas, buracos, reentrâncias ou, pelo contrário, protuberâncias, cabos, apêndices; com texturas variáveis, mais ou menos poroso, mais ou menos (in)vulnerável, mais ou menos plástico. Resulta da metamorfose do espaço interior; este, longe de se contentar em não se apresentar (por ser conteúdo de um continente), longe mesmo de não se exteriorizar senão filtrado (pelos orifícios de comunicação: olhos, boca, ouvidos, nariz, vagina, ânus), prolonga-se, por uma estranha reversão, no espaço exterior. Este processo passa certamente pelo tacto e pela pele em geral (...)»<sup>18</sup>. Mas, «será que o mais profundo ainda é a nossa pele (o nosso corpo, a nossa carne?)», interrogava-se Valéry, para poder afirmar, um pouco mais tarde que «a

---

<sup>17</sup> Veron, E. - «Corpo Significante», in Armando Verdiglione (Organização) - *Sexualidade e Poder*, Edições 70 (1978), p. 224. Esta questão do «corpo significativo» levar-nos-ia para muitos outros domínios, tais como, por exemplo, a linguística, a semiótica e as ciências da linguagem (Saussure, Troubetzkoy, Jakobson, Greimas, Martinet, etc), se bem que não seja esse, nem de perto, nem de longe, o principal objectivo desta nossa reflexão. Assim sendo, remetemos este assunto, não só para os autores acima enunciados, mas também para um pequeno texto de Jean-Luc Nancy, neste caso, a saber; *Cinquenta e oito indícios sobre o corpo*, publicado na Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), Nº 33, de 2004, pp. 16-23, e ainda para um livro de José Bártolo chamado precisamente *Corpo e Sentido. Estudos Intersemióticos*, Covilhã, Livros LabCom (2007), onde também são abordadas algumas destas questões.

<sup>18</sup> Gil, José – *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água (1997), p.8.

pele é a única coisa que temos», ou então, que «a pele é tudo aquilo que ainda possuímos». Mas, será mesmo assim? Será que ainda é nesta pele, neste corpo, ou nesta carne que se continuam a jogar todos os lances possíveis acerca daquilo que se estará agora a passar à nossa volta? Neste aspecto, todas as dificuldades parecem começar quando verificamos que, afinal de contas, o corpo ainda existe (respira, anda, pensa, sente...está vivo) e que, talvez por isso mesmo, ele ainda possa «ser mais ou menos habitado, mais ou menos ocupado», mais ou menos invadido, mais ou menos «religado», mais ou menos «penetrado», mais ou menos «aparelhado», não tanto pelos velhos «mecanismos de relojoaria primitiva» (Moravec), mas, muito provavelmente, por uma multiplicidade de dispositivos tecnicamente preparados para dar assistência às nossas mais íntimas insuficiências e imperfeições humanas (cicatrizar dalgumas das nossas feridas?), e assim, dar forma, função e sentido a muitos dos nossos sonhos, expectativas e esperanças, neste caso, graças a uma nova profusão de descobertas e de invenções reconfiguradas segundo a lógica tecnicamente avançada das novas «ciências da vida» (engenharia genética, biotecnologia, neurociências, farmacologia). Tudo isto, em nome de muitos outros corpos, muitas outras peles, muitas outras carnes (muitas outras ligações), quase como se estivéssemos a ser treinados para enfrentar o medo e as possíveis consequências que possam advir do facto, aparentemente incontestável, de já não estarmos a ser percebidos como «inteiramente humanos». Ou continuaremos nós a ser humanos, mesmo sabendo de antemão, que os nossos corpos já não são, porventura, inteiramente naturais, orgânicos, biológicos?

Afinal de contas, como é que seremos nós daqui a 20, 30, 40, 50 anos? Sem possuímos qualquer resposta definitiva para dar, nem sobre este assunto, nem sobre muitos outros, diríamos apenas que as perplexidades do tempo em que vivemos são tantas e tão variadas que nos recomendam alguma cautela, quanto mais não seja, porque hoje em dia já não é possível possuímos qualquer tipo de certezas sobre o que quer que seja, e muito menos ainda sobre o corpo. Os tempos, esses, recomendam-nos cautela e precaução, é certo, no entanto, atrevemo-nos a dizer, sem certezas de nada, que as tecnologias (como é que elas serão daqui a 10, 20, 30 anos?), essas, continuarão certamente implicadas neste processo de transformação constante do corpo, tal como nós o conhecemos ou imaginamos conhecer, hoje em dia. Aliás, hoje em dia, a «incorporação de tubos de plástico, próteses metálicas e eletromecânicas, fluidos artificiais e órgãos animais integrados no nosso sistema orgânico, já se tornaram numa prática habitual, por isso, a velha expressão «carne e osso», que era usada para definir a

matéria que compõe o ser humano, torna-se cada vez mais imprecisa e duvidosa»<sup>19</sup>. Agora, com os progressos da biotecnologia, da robótica, do numérico, das neurociências, das nanotecnologias, e da sua extraordinária capacidade de intervenção, manipulação, recriação e reprogramação de outras tantas «formas de vida» (artificial), somos finalmente levados a pensar em muitas outras possibilidades (aparentemente impossíveis), para além daquelas que anteriormente se limitavam a existir apenas dentro das fronteiras demasiado estreitas das velhas dicotomias criadas à volta do natural e do artificial, do biológico e do tecnológico, ou seja, sinal evidente de que estamos perante uma série de ligações cada vez mais flexíveis, plásticas e articuladas entre o «organismo» e o «mecanismo», entre o «real» e o «virtual», entre o «humano» e as «máquinas» (sejam estas quais forem), o que parece fazer com que em nenhuma época como na actual, se tenha anunciado com tanta convicção a «obsolescência do corpo» (natural, orgânico, biológico), convicção essa, aliás, que vai de encontro a uma das máximas de Stelarc (já várias vezes citada ao longo deste capítulo), quando este declara que «o corpo está de facto obsoleto».

Por isso, estando ou não estando «obsoleto», pelo menos, de uma coisa podemos ter a certeza, ou seja, o corpo foi transformado num verdadeiro «campo de batalha», isto para usarmos as palavras da artista plástica Barbara Kruger, encontrando-se, agora, talvez por isso mesmo, inteiramente disponível para aceitar todas as recombinações possíveis e imaginárias, em nome de uma outra arquitectura corporal, passível de ser redesenhada, não tanto a partir do velho imaginário mecanicista de Descartes, mas a partir do enorme potencial das novas descobertas científicas e tecnológicas (nos mais variados domínios). Assim sendo, estaremos nós finalmente prestes a perceber o corpo como uma espécie de «máquina perfeita», na esteira daquilo que Descartes, por exemplo, terá preconizado no século XVII? Ora, perceber o corpo como uma espécie de «máquina perfeita» talvez não seja a melhor forma de continuarmos a dar voz ao corpo, no entanto, é bem provável que estejamos perante uma nova condição de corpo, a que alguns autores chamariam, agora, na ausência de uma melhor designação, tão somente como a «condição pós-humana» de um novo ser, neste caso, um novo ser a que os especialistas também chamam de *cyborg*<sup>20</sup>, ou seja, um organismo cibernético

<sup>19</sup> Eving, W. – *O Século do Corpo (trabalhos fotográficos 1900-1999)*, Lisboa, Culturgest (1999), p.3.

<sup>20</sup> Donna Haraway, habitualmente citada quando se fala em *cyborgs*, diz-nos que «Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social, tanto quanto de ficção (...). A ficção científica contemporânea, por exemplo, está cheia de ciborgues – criaturas que são simultaneamente animais e máquinas, que habitam mundos que são, de forma ambígua, tanto

constituído por uma série de componentes orgânicos e mecânicos devidamente articulados entre si. Entretanto, que cientistas, pensadores e artistas dos mais variados domínios se tenham dedicado anos e anos a fio a desenhar este novo corpo (corpo híbrido) parece servir precisamente para justificar os argumentos apresentados a favor da tal «obsolescência do corpo biológico» amplamente defendida por Stelarc<sup>21</sup>, nomeadamente depois deste ter desenvolvido uma série de projectos onde seriam incorporadas as mais variadas próteses artificiais (corpos-interface), tal como aconteceu, por exemplo, quando este implantou uma mão robotizada, a que veio a chamar de «terceira mão» (1980-1998)<sup>22</sup>, declarando assim, uma vez mais à sua maneira, a verdadeira insuficiência da velha anatomia/biologia humanas.

Esta é, aliás, uma ideia a que o artista recorre habitualmente para poder fundamentar os seus projectos, tal como podemos constatar numa das suas passagens onde este declara que «O corpo criou, simplesmente, um ambiente de informação e tecnologia com o qual já não consegue lidar. Esse impulso para acumular de forma contínua mais e mais informação criou uma situação na qual a capacidade do córtex humano, simplesmente, já não consegue absorver e processar de forma criativa toda essa informação. Foi necessário criar tecnologias para fazer aquilo que o corpo já não consegue realizar. Ou seja, criaram-se tecnologias que superam em muito algumas capacidades humanas. A única estratégia “evolucionista” que vejo (...) é aquela que incorpore ou que ligue as tecnologias ao corpo (...). Estas tecnologias ligadas simbioticamente e implantadas no corpo criam uma nova síntese, criam um híbrido

---

naturais quanto fabricados. A medicina moderna também está cheia de ciborgues, ou seja, de junções entre organismo e máquina, cada um deles concebido como um dispositivo codificado numa intimidade e com um poder que nunca, antes, existiu na história da humanidade (...)» salienta ainda a autora. Haraway, Donna - «O manifesto Ciborgue: A ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX», in Ana Gabriela Macedo, *Género, Identidade e Desejo*, Cotovia, Lisboa (2002), pp. 221-250.

<sup>21</sup> Tese amplamente defendida não só por Stelarc, mas também por Hans Moravec, Jean-Michel Truong, Marvin Minsky, Michael Heim, entre outros autores. Aliás, num texto de David le Breton escrito precisamente sobre o tema da «obsolescência do corpo humano», o autor dá-nos conta da posição adoptada pela maioria destes autores. Para uma análise mais detalhada sobre cada uma destas posições, veja-se, por exemplo, o texto de David le Breton - «O corpo enquanto acessório da presença. Notas sobre a obsolescência do homem», in Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais (Organização), *Corpo, Técnica, Subjectividades*, Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), Nº 33, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2004), pp. 67-81.

<sup>22</sup> Com o projecto da «terceira mão», ou dos «braços múltiplos», ou do «exosqueleto» (onde usa um robot com 6 pernas para caminhar), ou ainda com o da «cabeça articulada», entre muitos outros, Stelarc revela claramente o desejo de experimentar outras possibilidades de ligação entre o natural e o artificial, entre o biológico e o tecnológicos (corpos-interface), incentivando o uso da ciência e da tecnologia para tentar superar algumas das muitas insuficiências do humano, e desta forma, melhorar o desempenho e a eficácia da sua própria condição (interactiva). Para visualizar algumas imagens, textos e vídeos destes e de muitos outros projectos do artista, veja-se o seu *site* oficial, agora disponível em: <http://stelarc.org/?catID=20247>.

humano – o orgânico e o sintético ligados para criar um novo tipo de (corpo)»<sup>23</sup>. Esta visão «pós-humanista» tendente a desprezar o corpo natural, orgânico, biológico (sem ossos, músculos e vísceras), e a acentuar os seus inúmeros defeitos, incapacidades e fragilidades tem feito, naturalmente, com que artistas, pensadores e cientistas dos mais variados domínios (alguns deles ainda agora citados numa das nossas últimas notas de rodapé) se tenham dedicado a desenhar alguns projectos (alternativos), que parecem ir exactamente no sentido da materialização do “velho sonho” de fazer o *download* do nosso “espírito” (mas, «o que há de mais vil no mundo não é o espírito?», interrogava-se Valéry), transportando-o ou transferindo-o, assim, para o interior de uma espécie de «máquina superior» (*deus ex machina?*) onde ficaria armazenado ou arquivado para depois poder ser usado em prol de uma nova vida artificial (de contornos mais ou menos indefiníveis), tal como sugerem alguns autores, dos quais tomo agora a liberdade de citar, por exemplo, Margaret Morse quando esta escreve; «Se formos capazes de construir uma máquina que contenha o nosso espírito (consciência), então essa máquina seremos nós próprios. Que seja o diabo a carregar o corpo, pouco interessa. É que uma máquina pode durar eternamente. Mesmo que ela avarie (e o mais provável é que ela avarie mesmo, e depois acabe por parar), mesmo assim, ainda podemos continuar a transferir-nos para um disco, à medida que vamos sendo transportados para outra máquina (do género de um computador potente), pois, a verdade é que todos nós gostaríamos de ser imortais»<sup>24</sup>.

Esta é, aliás, uma ideia amplamente partilhada por muitos outros autores, tais como, por exemplo, Ray Kurzweil, G. J. Sussman, Hans Moravec ou Marvin Minsky, sendo certo, também, que este último autor haveria de escrever uma novela de ficção científica juntamente com Harry Harrison, chamada *The Turing Option* (1993)<sup>25</sup>, onde idealizam uma «sociedade da mente» amplamente baseada nos princípios da transferência do conhecimento humano para os meandros do computador (redes digitais), desenhando assim mais algumas articulações possíveis e imaginárias para o presente/futuro da Inteligência Artificial. Ou seja, embora se possam efectivamente

---

<sup>23</sup> Monteiro, M.S.A – «Para além do corpo mecanicista: o pós-humanismo», in o *Corpo Digital e a Biotecnologia*, Vigésimo Sétimo Encontro Anual da ANPOCS (2003).

<sup>24</sup> Morse, Margaret - «What Do Cyborgs Eat?», in Bender, G. e Druckrey, T. (Org.) *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, Seattle, Bay Press (1994), p. 162.

<sup>25</sup> Minsky, Marvin, e Harrison, Harry (1993). *The turing option (A opção de Turing)*, New York, Warner Books (1993). Para uma análise mais detalhada sobre a questão da «sociedade da mente», veja-se ainda o livro de Marvin Minsky - *The Society of Mind*, Nova Iorque: Simon& Schuster, Touchstone Book (1986), ou ainda o livro de Moravec - *Une vie après la vie*, Paris, Jacob (1992).

estabelecer algumas relações interessantes entre estas últimas passagens e aquilo que, em grande medida, já estará hoje em dia a ocorrer no âmbito do desenvolvimento das actuais redes tecnológicas (com todo o seu potencial de reconhecimento, transferência, armazenamento e estimulação visual, sonora, sensorial e comportamental), a verdade, porém, é que no meio disto tudo também existe muita ficção, e ainda bem que existe, ou não estivéssemos nós a falar, em muitos destes casos, de grandes autores de ficção (científica). Aliás, tendo em conta que os corpos (naturais, orgânicos, biológicos) são uma «espécie de veículos de sobrevivência» (frágeis, temporários e insuficientes), tal como diria Dawkins, quem é que não gostaria, afinal, de ser imortal? Esta é uma daquelas questões que talvez nos possa ajudar a «sonhar, sabendo, contudo, que se sonha», tal como diria Gianni Vattimo, logo no início do seu livro *A Sociedade Transparente* (1989)<sup>26</sup>, citando assim uma breve passagem da *Gaia Ciência* de Nietzsche, quando este falava a propósito do seu programa de emancipação do humano, e de tudo aquilo que ainda o pudesse eventualmente estar a aprisionar. Não que ele, Nietzsche, estivesse interessado em realizar «um programa unicamente racional de melhoramento do ser humano», até porque ele sabia, e bem, tal como salienta novamente Vattimo «que a imagem de uma realidade ordenada racionalmente com base num fundamento demasiado preciso (a imagem que a metafísica sempre teve do mundo), é apenas um mito «tranquilizador» próprio de uma humanidade ainda primitiva e bárbara»<sup>27</sup>.

Portanto, o que está aqui em causa não é apenas o facto de sabermos que podemos continuar a sonhar com um mundo melhor, ainda bem que o podemos fazer, ou seja, o que está aqui em causa é acima de tudo o facto de sabermos que hoje, muito mais do que ontem, é possível dar forma, função e sentido (dar vida), não a esses antigos «círculos da perfeição» imaginados por Leonardo da Vinci, no seu «*homem vitruviano*», ou por Descartes, no seu «mecanismo de relojoaria perfeita», mas dar vida a muitas outras formas de vida, para que estas tenham finalmente a possibilidade de se relacionar intimamente connosco (criando laços, afectos, aproximações, ligações, contactos e troca de experiências). Para que tal aconteça, é necessário, como é óbvio, que estejamos todos disponíveis para interagir abertamente com o real e o virtual, com a ficção e a vida, pois, só assim, com todas estas ligações, é que será possível

---

<sup>26</sup> Vattimo, Gianni – *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), p. 15.

<sup>27</sup> Vattimo, Gianni – *Ibidem*, Lisboa (1992), p. 13-14.



percebermos, um pouco melhor, aquilo que estará hoje em dia a acontecer à nossa volta, neste caso, no âmbito alargado de uma relação que se tem mantido cada vez mais próxima entre a velha ontologia dos humanos, e os novos imaginários do *cyborg*, pois, tal como nos diz Donna Harway, no seu *Cyborg Manifest* «(...) os cyborgs são um mapeamento ficcional da nossa realidade social e corporal, além de uma fonte imaginativa que sugere ligações muito frutíferas (...), ou seja, os cyborgs são um verdadeiro campo em expansão»<sup>28</sup>. Um «campo em expansão» que reflete claramente aquilo que Arlindo Machado escreveu, por exemplo, num artigo intitulado *Um microchip dentro do corpo* (2005) amplamente divulgado na internet<sup>29</sup>, a propósito do artista Eduardo Kac, quando este resolveu implantar um *microchip* digital no interior do seu próprio tornozelo, neste caso, um *microchip* que continha um número de identificação de nove caracteres que, entretanto, seria registado num banco de dados norte-americano, sugerindo, assim, Arlindo Machado que «a implantação do *microchip* no tornozelo do artista tinha representado um marco simbólico muito preciso, já que era nesta parte do corpo que os negros eram marcados a ferro, durante o período da escravatura no Brasil (levantando assim algumas questões pertinentes sobre o fenómeno crescente da actual vigilância e/ou controlo tecnológicos)»<sup>30</sup>.

Ainda a propósito desta intervenção cirúrgica dita «radical», Arlindo Machado continua a escrever que «Até há bem pouco tempo a humanidade era entendida, tanto no plano filosófico, como no plano do senso comum, como alguma coisa que se contrapunha às máquinas e às próteses que simulavam ou que pretendiam simular determinadas funções biológicas (aliás, desde o século XIX, que a questão das máquinas, e em particular dos *robots*, tem assumido uma especial importância). A essência do humano parecia residir justamente aí, onde a máquina falhava ou onde mostrava os seus próprios limites. Mas com a evolução da robótica (das neurociências, e das biotecnologias, etc), a máquina foi progressivamente assumindo competências, talentos e até mesmo “sensibilidades” que supúnhamos específicas apenas da nossa espécie, forçando-nos, assim, a um constante deslocamento e a uma constante redefinição da nossa própria noção de humanidade. Mais do que isso, o

---

<sup>28</sup> Haraway, Donna – «A Cyborg Manifest: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova Iorque, Routledge (1991), disponível em: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifest>.

<sup>29</sup> Machado, Arlindo - *Um microchip dentro do corpo*, São Paulo (2005). Artigo integralmente disponível em: <http://www.ekac.org/machado.html>.

<sup>30</sup> Machado, Arlindo – *Ibidem* (2005).

desenvolvimento de interfaces biocompatíveis parecem estar a viabilizar agora a introdução de elementos electrónicos dentro do nosso próprio corpo. Elementos esses que passam a fazer parte integrante daquilo a que nós chamamos nós». Neste sentido, continua ainda o autor a escrever: «o acto simbólico de Eduardo Kac, parece ter sugerido, uma vez mais, que o elemento maquínico, tantas vezes representado como um intruso, ou como um usurpador do lugar dos humanos (um usurpador da nossa própria liberdade) está finalmente a penetrar-nos, de tal forma, aliás, que estamos prestes a tratá-lo, não como esse ser que faz parte de nós, mas como esse ser que «poderá ser nós mesmos»<sup>31</sup>, conclui, assim, Arlindo Machado o seu artigo sobre a intervenção de Eduardo Kac, na famosa *Casa das Rosas*, em São Paulo (uma espécie de pólo aglutinador dalgumas das principais experiências de arte contemporânea Brasileira).

Mas não tenhamos ilusões ou, pelo menos, demasiadas ilusões, porque não basta pedirmos a este copo (*cyborg*) que resolva todas as nossas fraquezas, todos os nossos defeitos, todas as nossas imperfeições, ou que corresponda a todas as nossas expectativas, curiosidades, desejos e esperanças, isto porque também é sobre este corpo que todos nós sabemos muito pouco, ou não tivesse chegado ele até nós apenas à bem pouco tempo (décadas de 80/90), tornando-se assim muito difícil de perceber exactamente o que é que ele nos poderá efectivamente oferecer, para além desta profusão de ligações (livres, eróticas, plásticas, poéticas, tecnológicas, etc), todas elas, é certo, amplamente capazes de nos ligarem igualmente a muitas outras redes atractivas (de que as redes sociais digitais podem ser aqui apresentadas como um dos exemplos mais adequados), que por sua vez, nos ligam aos outros, que entretanto nos ligam à vida. Aliás, estar ligado às máquinas ainda é uma forma de estar ligado à vida, ou seja, desligam-se as máquinas, desliga-se o corpo, desliga-se o cérebro, desliga-se o «desejo»<sup>32</sup>, e zás, “morre logo o humano”). Ou seja, no fundo, a questão central é ainda, e sempre, a questão da vida humana, ou da falta dela, pois, tal como nos diz Ieda Tucherman: «Hoje, esticada e penetrada pelas máquinas, rompe-se a pele e a superfície

---

<sup>31</sup> Machado, Arlindo – *Ibidem* (2005). Artigo disponível em: <http://www.ekac.org/machado.html>.

<sup>32</sup> O problema do «desejo», ou da falta dele leva-nos a pensar, por exemplo, em Deleuze e Guattari, já que estes reflectiram imenso sobre as questões altamente problemáticas do «desejo maquínico» ou das «máquinas desejantes» (produtoras de agenciamentos e devires), daí a importância da sua referência, na medida em que nos podem ajudar a compreender alguns dos muitos níveis de complexidade do corpo (real e/ou virtual), pois, tal como «o desejo corre e faz correr, corta e faz cortar, flui e faz fluir», também as máquinas «correm, fluem e cortam», seja informação, imagens, ideias, objectos, planos, forças, corpos, sintomas, etc». Deleuze, Gilles; Guattari, Félix – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim (s/d), pp.1-52. Para uma análise detalhada desta questão, veja-se, por exemplo, o primeiro capítulo deste livro, todo ele amplamente dedicado à problemática das «máquinas desejantes».

da vida, desfazendo-se as relações entre o externo e o interno, e rompendo-se assim igualmente aquilo que envolvia a carne constituindo um eu. Pois, a tecnologia não é apenas presa ao corpo, o que manteria a pele como sua interface. Ela é implantada na carne, tornando-se assim uma componente do corpo (...) <sup>33</sup>, isto é, parte integrante do ser humano (tal como tínhamos referido anteriormente). Ora, tudo isto nos leva imediatamente a pensar, por exemplo, nas inúmeras operações plásticas (operações de restauro do corpo) realizadas pela artista plástica Orlan (já várias vezes citada neste capítulo), que ao querer esculpir uma «marca visual» da história da arte no seu próprio corpo, mais não faz do que inscrever na sua «carne» <sup>34</sup> os sinais evidentes de uma nova identidade pessoal (social, cultural, visual). Aliás, com a performance *O beijo da artista*, realizada em 1977, Orlan nunca mais parou de perseguir uma espécie de *Arte Carnal* (*Carnal Art*), termo com que ela passou a designar o seu trabalho, nomeadamente a partir de 1990, altura em que concretiza a primeira das suas nove famosas «performances cirúrgicas» (algumas delas amplamente transmitidas, em directo, via satélite, para o mundo inteiro), denominadas de *Reincarnação a St. Orlan*.

Todas estas operações plásticas parecem fazer parte integrante de um projecto de metamorfose contínua do seu próprio corpo, encarado pela artista como o seu instrumento e suporte privilegiado de trabalho (o seu *software*), criando assim uma espécie de confronto entre a sua própria «pele», a sua própria «carne» (qual tela viva), e alguns dos mais recentes avanços tecnológicos (no plano da cirurgia plástica e não só), sempre na expectativa de conceber/esculpir o seu próprio «auto-retrato» (vivo e ao vivo), neste caso, a partir de algumas das figuras míticas da história da arte (o nariz da escultura de Diana, a boca da *Europa* de Boucher, a testa da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o queixo da *Vénus* de Botticelli, os olhos da *Psyché* de Gerome, etc), quase como se quisesse transformar radicalmente o seu próprio corpo numa espécie de «museu imaginário» (Malraux). Ou seja, a partir de certa altura do seu percurso artístico e humano, Orlan deixa para trás algumas das suas mais antigas encenações teatrais, e passa a trabalhar directamente sobre a sua própria «carne» (agindo impiedosamente sobre ela), sempre na expectativa de esculpir ou talhar no seu próprio corpo, com a preciosa ajuda de um avançado cinzel ou escopro tecnológico (*design* corporal) algumas das «marcas» impiedosas de um certa «iconografia cristã» que entretanto vai

---

<sup>33</sup> Tucherman, Ieda – *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega/Passagens (1999), p.187.

<sup>34</sup> Sobre o problema da «carne», veja-se, por exemplo, o capítulo 5 do livro de José Bragança de Miranda - *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega/Passagens (2008), pp. 98-113.

profanando (ao vivo), dando assim forma e sentido a um certo êxtase mediático ou a uma certa orgia tecnológica (eros tecnológico) que, por sua vez, acaba igualmente por se transformar num verdadeiro «espectáculo da carne», a transmitir em directo, via net, para o mundo inteiro, transformando-se assim, ela própria, num extraordinário ícone de consumo internacional<sup>35</sup>. Este e muitos outros exemplos demonstram claramente que o «corpo» está a ser cada vez mais «aparelhado tecnicamente»<sup>36</sup>, quase como se tivéssemos a «estranha sensação» de estar a viver no meio de um «admirável mundo novo», que não será assim tão novo quanto isso, pelo menos, se tivermos em linha de conta algumas das descobertas e das invenções tecnológicas ocorridas, por exemplo, desde o século XIX (isto para não recuarmos muito mais no tempo histórico), nomeadamente com o extraordinário advento do gramofone, da fotografia e do cinema mudo, que no seu conjunto, e à sua própria maneira, também haveriam de criar uma série de narrativas que nos foram conduzindo até às enormes perplexidades do tempo em que vivemos, aí onde tudo se parece ligar com tudo, numa espécie de trama ou de rede constituída essencialmente por uma enorme profusão de traços e de sintomas provenientes das mais variadas origens, a ponto de fazerem com que vivamos verdadeiramente «obcecados», «apaixonados», «seduzidos», não só pelas «máquinas», mas também pela maioria dos imaginários que estas foram criando e recriando ao longo das últimas décadas (onde se destaca, naturalmente, o imaginário do *cyborg* e das suas mais variadas ligações literárias, científicas, artísticas e tecnológicas).

A propósito deste assunto, convém lembrar aquilo que Maria Teresa Cruz nos diz, por exemplo, no ensaio dedicado ao *Corpo Cyborg* (2000): «De facto, a designação de «cyborg» tem vindo a abrigar imagens extremamente diversificadas, como se o cyborg fosse uma espécie de amálgama de todos os sintomas da actual crise do corpo. Daqui resulta portanto uma noção extremamente imprecisa, mas com um grande potencial narrativo, ideológico e ficcional, patente num vasto conjunto de literatura

---

<sup>35</sup> Convém referir que «as entrevistas, os registos de vídeo e fotográfico, do momento operatório e pós-operatório, parecem suportar os custos desta megaprodução (mediática), tais como os desenhos e os relicários (feitos com o sangue e a gordura retirados da artista)», diz-nos Catherine Millet. Para uma análise detalhada da vida e obra de Orlan, veja-se não só o livro de Catherine Millet – *L'Art Contemporain en France*, Paris, Flammarion (1994), mas também o *site* oficial da artista, inteiramente disponível em: <http://www.orlan.eu/>.

<sup>36</sup> Bernard Stiegler, a propósito do «aparelhamento do corpo», diz-nos no seu livro *A Tecnologia Contemporânea: rupturas e continuidades*, que «Com as nanotecnologias e todas as presentes e futuras próteses interiorizáveis (...) podemos estar cada vez mais a aparelhar o corpo, a ponto de haver a pretensão de duplicar os corpos, isto é, ter vários corpos simultaneamente, o que traz consigo o imenso problema da identidade humana». Stiegler, Bernard – «A tecnologia Contemporânea: rupturas e continuidades», in Ruth Scheps (org.), *O império das técnicas* (1996).

ensaística e literária, e também no mundo do cinema e das imagens em geral»<sup>37</sup>. No fundo, tem sido esta enorme profusão de sintomas provenientes das mais variadas origens que nos tem ajudado a repensar sobre algumas das mais interessantes e atractivas ligações contemporâneas («ligações estranhas», «livres», «enredadas», «perigosas», «técnicas», etc)<sup>38</sup>, quase como se o imaginário alargado do *cyborg*, mais não fizesse do que remisturar, recombina, reutilizar, reprogramar e redesenhar tudo aquilo que existe à nossa volta, a ponto de surgirem, um pouco por todo o lado, uma série de imaginários amplamente suscetíveis de dar forma, função e sentido aos mais variados domínios da cultura contemporânea (da fotografia ao cinema, do design às artes plásticas, da literatura ao pensamento, do teatro à dança, do marketing à publicidade, das ciências médicas às ciências do desporto, da antropologia à informática, da electrónica à robótica, dos jogos interactivos às mais recentes redes sociais).

Ora, face a esta enorme diversidade de domínios, é natural que nos sintamos sempre um pouco «mal preparados»<sup>39</sup> para perceber o significado, a importância e as múltiplas implicações decorrentes do facto de estarmos a ser como que tecnologicamente «idealizados» à imagem do *cyborg*, a ponto de não possuímos outra alternativa senão aquela que nos permite continuar a levantar uma série de questões (aliás, outra coisa não teremos feito ao longo deste trabalho) que podem estar, directa ou indirectamente relacionadas, quer com a complexa problemática do perigo proveniente da “excessiva permeabilidade do corpo”, quer com o problema da simulação dos sentidos, dos afectos e das suas enormes potencialidades de acesso a muitas outras formas de real (ficcionalando-o ou não?), quase como se pudéssemos prescindir do tempo e do espaço das nossas próprias experiências, em nome de um outro espaço ou «ciberespaço», onde o real e o virtual, a ficção e a vida tenderiam, agora, a confundir-se

---

<sup>37</sup> Teresa Cruz, Maria - «Corpo Cyborg», in Manuel Valente Alves e António Barbosa (org.), *O corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000), p. 134.

<sup>38</sup> Algumas destas e de muitas outras «ligações» foram amplamente estudadas (de forma crítica), num livro muito interessante, chamado precisamente de *Crítica das ligações na Era da Técnica*, organizado por José Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz, no âmbito alargado do programa das actividades culturais do Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. Bragança de Miranda, José A./Teresa Cruz, Maria (Org.) - *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002).

<sup>39</sup> Sobre a complexidade desta questão José Bragança de Miranda diz-nos que «O único critério acaba por ser, neste caso, uma sensação de urgência que, repentinamente, tudo avassala e que nos encontra impreparados. Mas estar preparados é o que caracteriza a tradição com as suas questões normalizadas e, acima de tudo, respostas *ready-made*, repetitivas, mas que um dia se tornaram inseguras ou tateantes. A singularidade regressa quando questões e respostas se instabilizam e entram em crise, sintoma de que algo muito perturbante está em curso», salienta o autor no seu livro de *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI (2002), p.11.

cada vez mais umas com as outras (quase como se já não precisássemos do nosso próprio corpo - orgânico, biológico - para ver, ouvir, cheirar, sentir e tocar naquilo que existe à nossa volta?). Sobre estas questões Paul Virilio, aqui citado por intermédio de Ieda Tucherman, manifesta-nos a sua própria perplexidade ao dizer que: «O mínimo de homem que nos resta – corpo e território estão ameaçados. Ainda haverá algo capaz de tornar o humano singular?»<sup>40</sup>. Ora, se por um lado, ganhámos uma série de ameaças, embaraços e perplexidades várias, por outro lado, também teremos conquistado muitas outras promessas e alegrias baseadas numa verdadeira «extensão do humano» que, apesar de tudo, não nos devem impedir de pensar seriamente sobre aquilo que Ieda Tucherman nos diz, nomeadamente quando escreve: «Fragilizado o humano neste processo de entendê-lo como sua hibridização com as máquinas, as possibilidades de singularização são-lhes retiradas ou oferecidas apenas como etiquetas, identidades *prêt-à-porter*. Daí deriva a estranha convivência de uma certa euforia algo maníaca com o seu par patológico: o pessimismo depressivo do pós-moderno e a anestesia da sociedade de controlo (onde os corpos já não sabem muito bem o que fazer)»<sup>41</sup>.

Todos estes traços ainda agora apresentados a propósito do corpo (ou da sua ausência), parecem de facto corresponder ao ideal do *cyborg*, ou então àquilo a que Kerckove chama apenas de «corpos biotécnicos», tal como estes nos seriam igualmente apresentados no filme *O exterminador implacável II* (1984) de James Cameron: «onde a personagem de Schwarzenegger, por exemplo, possui um corpo aparentemente igual ao nosso na superfície, mas quando se feria, e a sua pele sofria danos eram-nos imediatamente reveladas as suas inúmeras ligações internas e externas»<sup>42</sup>. É exactamente por estas e por outras razões, que este filme nos trás à memória muitos outros filmes, e outras tantas ficções (científicas) geradas à volta do imaginário do *cyborg*, quase como se tudo ainda se continuasse a jogar entre o natural e o artificial, entre o orgânico e o

---

<sup>40</sup> Citação de Ieda Tucherman, in *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega (1999), p.160. Paul Virilio continua a ser uma daquelas «raras sentinelas que ousa denunciar os perigos de uma revolução cibernética, insurgindo-se, assim, contra os fantasmas da democracia virtual (amplamente defendida, por exemplo, por Pierry Lévi), ou seja, lançando um verdadeiro apelo ou grito de resistência à medida que vai reflectindo, em voz alta, sobre algumas das muitas consequências morais, políticas e culturais da aceleração do tempo mundial em que vivemos, o cibernundo». Este diálogo apaixonado com Philippe Petit (Jornalista do *L'Événement du jeudi*), parece reconduzi-lo a uma interrogação profunda sobre o sentido do tempo e da nossa presença no mundo». Esta curta passagem foi por retirada, e por nós ligeiramente alterada, a partir do texto da contracapa do livro de Paul Virilio – *Cibermundo. A Política do Pior*, Lisboa, Teorema (2000).

<sup>41</sup> Tucherman, Ieda – *Ibidem* (1999), p.160-161.

<sup>42</sup> *Idem* – *Ibidem*, p.165.

mecânico, entre o real e o virtual, entre o biológico e o tecnológico, se bem que, em muitos casos, estas ligações possam parecer que já não são absolutamente necessárias (constatação que pode igualmente ser muito enganadora), tal como acontece, por exemplo, no *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), com os seus replicantes ou seres geneticamente alterados, mas fisicamente idênticos aos humanos, ou no *Robocop* (1987) de Paul Verhoeven, e no *eXistenZ* (1999) de Cronenberg, ou ainda na célebre trilogia do *Matrix* (1999) dos irmãos Wachowski (onde podemos constatar o controlo que a inteligência artificial pode vir a exercer sobre os humanos). De qualquer forma, todos estes filmes de ficção científica parecem ter contribuído, cada um deles à sua própria maneira, naturalmente, para alargar o nosso próprio imaginário acerca desta poderosa ligação entre os humanos e as máquinas, reforçando assim a ideia de que os corpos (sejam estes quais forem) continuam a revelar uma falta, uma ferida ou uma mutilação que, no entanto, poderá ser largamente preenchida ou compensada através da satisfação (prazer) que pode ser retirada do facto de nem sempre percebermos muito bem onde é que estão os limites entre a realidade e a ficção, colocando-nos assim, uma vez mais, não só perante a dimensão lúdica da ficção, mas também perante um problema filosófico de contornos verdadeiramente indefiníveis, ou seja, um problema onde nada é aquilo que de facto aparenta ser.

Em relação a esta questão, Fernando Guerreiro, no final do prefácio do livro - *O Homem-Máquina* (1748) diz-nos, por exemplo, que «para La Mettrie, o prazer (*jouissance*: gozo ou júbilo) é a lei fundamental de funcionamento e de transformação dos mecanismos que tanto garante a naturalidade (ateológica) do prazer das ligações, como permite também uma relação (desculpabilizada) de prazer (de puro jogo, ou gozo) entre mecanismos»<sup>43</sup>. Contudo, um «gozo» que, em certas circunstâncias, se poderá tornar demasiado perturbador e até doloroso, nomeadamente naquelas situações em que o excessivo «uso dos prazeres» (adicação) possa vir a conduzir ao descontrolo da relação estabelecida entre o homem e a máquina, produzindo-se assim uma série de ligações tão violentas e atractivas, como estranhas e inesperadas. Entretanto, estas ligações quando colocadas em contacto directo com a «dureza dalguns mecanismos» (sem emoções, sem sentimentos, sem afectos) poderão eventualmente funcionar como uma espécie de aceleradores de partículas (atractivas), nem sempre demasiado fáceis de controlar.

---

<sup>43</sup> Guerreiro, Fernando – «Pequeno esboço do homem e da máquina», in La Mettrie - *O Homem-Máquina*, Lisboa, Estampa (1982), p. 38.



Neste caso, entra aqui, naturalmente, a capacidade de cada um de nós poder avaliar até onde é que poderá efectivamente avançar em matéria de jogabilidade, de dependência e de atractividade («puro jogo»), se bem que, na prática, nem sempre se consiga perceber exactamente onde é que estão os limites entre a realidade e a ficção, tais são ou podem vir a ser, em muitos destes casos, os níveis de sedução e de atractividade tendentes a criar outros processos de dinamização de ligações (estranhas, intimas e inesperadas) entre o homem e a máquina<sup>44</sup>. Ora, se tal acontece é porque ainda não nos conseguimos desembaraçar dos efeitos altamente paradoxais desta velha equação filosófica, o que revela bem a dificuldade que temos tido em decifrar as suas possíveis origens e consequências sobre a nossa própria vida.

Chegados aqui, não se pense, contudo, que esta reflexão mais ou menos prolongada sobre o imaginário do *cyborg*, nos possa ter afastado das questões do humano, bem pelo contrário, pois, tal como nos diz Jorge Martins Rosa, num artigo escrito logo no início de uma reflexão desenvolvida em torno da problemática altamente aliciante da *Subjectividade do androide na ficção* de Philip K. Dick (autor do romance que estaria precisamente na origem da adaptação de *Blade Runner*): «gastaram-se já rios de tinta a tentar definir a essência do humano. A questão, longe de estar resolvida (provavelmente porque não há solução possível, mas ignoremos por agora esta saída airosa), parece estar cada vez mais na ordem do dia. Quanto mais se fala de *pós-humano* - ou mesmo de trans-humano - de que a técnica seria a causa irreversível, mais necessário é recorrer a antigas ou novas definições do *humano*. Caso contrário, como argumentar em favor de uma ultrapassagem ou obsolescência daquilo que o conceito cobre?»<sup>45</sup>. De facto, hoje em dia, tudo se parece jogar ou decidir nesta relação

---

<sup>44</sup> Esta é uma daquelas questões que nos transporta imediatamente para dentro do *Crash* (1996) de Cronenberg, todo ele, aliás, amplamente dominado pela problemática altamente perturbadora da ferida, da lesão, da falta e da mutilação provocadas pelo fascínio da violência dos corpos quando colocados em contacto directo com o poderoso imaginário das máquinas (neste caso, do automóvel), todo ele susceptível de produzir as mais variadas ligações (inesperadas, estranhas, eróticas), de tal forma que a partir de certa altura do filme estas acabariam mesmo por funcionar como uma espécie de mecanismos de compensação capazes de ajudar a restaurar algumas das muitas lesões decorrentes dessa excessiva intimidade com a máquina. Neste aspecto, basta que nos consigamos lembrar das linhas gerais do filme para percebermos imediatamente o enredo. Entretanto, não nos iremos alongar muito mais sobre esta questão, visto que já fizemos uma prolongada reflexão sobre este tema/filme nas pp. 206-210 desta tese.

<sup>45</sup> Martins Rosa, Jorge – «O terceiro incluído. A subjectividade do androide na ficção de Philip K. Dick» in Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais (Organização) - *Corpo, Técnica e Subjectividade*, Lisboa, Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), Nº 33, CECL, Relógio D'Água (Junho de 2004), pp. 209 – 225. Para uma análise aprofundada das questões do *cyber* e das suas ligações à ficção científica, veja-se ainda um outro texto de Jorge Martins Rosa, neste caso, a saber: *Before and After Cyber* (1999) realizado no âmbito do Projecto «Tendências da Cultura das Redes em Portugal». Este ensaio encontra-se integralmente disponível em: [http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed5\\_before\\_after\\_cyber.pdf](http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed5_before_after_cyber.pdf).



especialmente tensa, escorregadia e problemática do humano e das máquinas, quase como se estivéssemos sempre colocados entre qualquer coisa de contornos mais ou menos indefiníveis, e mesmo que esse qualquer coisa seja parecido connosco, nada nos garante que seja mesmo assim, pois, a ficção tem essa extraordinária capacidade de nos transportar para muitas outras paisagens imaginárias (tão estranhas e inquietantes como plásticas e atractivas), tal como acontece, por exemplo, se nos detivermos sobre a importância de alguns dos princípios interactivos do projecto *Primus Phosthuman* de Natasha-Vita More (1997), amplamente divulgado na internet<sup>46</sup>, e que supomos ter sido concebido pela tecnociência e o *biodesign* para tentar superar, mesmo que de forma imaginária, todas as insuficiências do corpo biológico<sup>47</sup>. Neste sentido, estaremos nós perante um protótipo do corpo do futuro? Um corpo que não adoece, não envelhece, não morre? Ou não passará tudo isto apenas de mais uma micro-utopia amplamente alimentada pelo potencial das novas formas de imortalidade tecnológica?<sup>48</sup>.

Uma coisa é certa, neste jogo tensional de relações demasiado escorregadias não existem receitas milagrosas, não existem soluções definitivas, não existem «respostas *ready-made*», não existem fórmulas mágicas, as aporias insolúveis, essas, sucedem-se continuamente à medida que os impasses também se repetem, tanto na ciência, na cultura, na arte, como na própria vida, ou seja, apesar de termos ficado de mãos vazias logo depois de as termos tido demasiado cheias (mas, cheias de quê?), há sempre a possibilidade de recuperarmos a «estranha sensação» de possuímos um «resto

---

<sup>46</sup> O projecto *Primus Phosthuman* de Natasha-Vita More pode ser visualizado na internet em: <http://www.studio360.org/story/168263-the-posthuman-future/slideshow/>, ou ainda em <http://natasha.cc/>.

<sup>47</sup> Este é mais um daqueles projectos que parece corresponder a uma espécie de pílula do futuro, mas desde já idealizada para combater todos os nossos males e imperfeições, todos, excepto a morte, mas um dia teremos mesmo que inventar uma «pílula da felicidade» que de facto nos permita matar a morte, pelo menos, para que a morte deixe, de uma vez por todas, de nos matar a nós. Ou seja, no fundo, o que se exige a este corpo é que ele continue a ser percebido como uma espécie de corpo-ensaio, corpo-projecto, corpo-tentativa, corpo-experiência, corpo-instalação, corpo-interface, corpo-processo, corpo-ficção, corpo-expansão, corpo-híbrido, ou seja, um corpo capaz de se ligar e religar constantemente a muitos outros corpos, sejam estes mais ou menos reais, ou mais ou menos virtuais (plasticidade biotecnológica), pois, o que interessa é que possamos criar novas potencialidades que nos ajudem a instabilizar todas as velhas certezas e rigidezes construídas à volta do humano, e da multiplicidade de imagens que dele fomos construindo historicamente, dando assim um novo «salto ontológico» em direcção àquilo a que alguns autores chamariam, agora, apenas de «ontologia *cyborg*», pois, conforme nos diz Stelarc; «nada de novo aparecerá no pensamento se, entretanto, não aprendermos a redesenhar o corpo» (Stelarc, <http://stelarc.org/?catID=20247>).

<sup>48</sup> Uma imortalidade tecnológica que terá começado nas paredes das cavernas dos nossos antepassados mais remotos, para depois prosseguir com a invenção da escrita e da tipografia e, conseqüentemente, com o advento de uma série de meios (técnicos) como a fotografia, o cinema, o vídeo e o computador, no seio dos quais se processam, hoje em dia, algumas das mais interessantes e variadas imortalizações da imagem do corpo/do corpo da imagem, neste caso, graças a uma série de dispositivos de produção, transferência, registo e memorização tecnológicas.

qualquer», neste caso, um «resto qualquer» que talvez não se consiga dissolver no ar, isto é, um «resto qualquer» que ainda nos consiga ligar urgentemente à «vida»<sup>49</sup>, pois, tal como diria Malraux; «uma vida não vale nada, mas nada vale uma vida». Ou então, seguindo o sentido das palavras de Raul Brandão (o do *Húmus*) quando este nos informa que «a vida, essa, não vale nada, mas ainda continua a ser o único valor que possuímos», ou seja, apesar de uma vida não “valer quase nada”, não há nada que valha mais do que uma vida, porque a vida, essa, para todos os efeitos, continua ser a única coisa que temos ao nosso “alcance”. Assim sendo, há que recuperar urgentemente o desejo, o prazer e a alegria de viver (parece ser uma solução demasiado simples, é certo, mas depois, na prática, nem sempre é assim tão fácil de concretizar). Neste aspecto, talvez valha a pena nos determos numa curta passagem de um autor de quem não sabemos o nome, e que reza assim: «o mundo não é uma máquina, pode um dia vir a zangar-se, o mundo não é uma máquina, pode um dia vir a esgotar-se»<sup>50</sup>. É precisamente a partir daqui que parece começar a existir uma distância a partir da qual já não nos é possível encontrar as palavras e as imagens certas (para podermos falar dos diferentes níveis de incerteza de um tema tão complexo como aquele sobre o qual nos propusemos

---

<sup>49</sup> Este é um daqueles conceitos que tem sido amplamente trabalhado por Agamben, nomeadamente no livro *L'ouvert. De l'homme et de l'animal* (2002) todo ele, aliás, percorrido por uma análise rigorosa sobre o conceito de vida (animal e humana) que permite justamente interpelar outras tantas figuras do pensamento ocidental, neste caso, graças a uma profunda reflexão do autor sobre os limites críticos que tendem a produzir as diferenças entre o animal e o humano. Esta reflexão de Agamben sobre o conceito de «vida» faz-nos ainda pensar num outro livro do autor, neste caso, a saber; *Homo Sacer*, onde são desenhadas muitas outras ligações sobre outras tantas «formas de vida», tais como, por exemplo; «vida sem valor», «vida indigna de ser vivida», «vida nua», «vida sagrada», colocando-nos assim perante a ideia ambígua de que há ou pode haver sempre um «resto qualquer» de vida que nos deve aproximar dos outros (e se essa vida estiver presa apenas por um fio, e nós simplesmente a não quisermos viver?). A partir daqui, poderíamos começar a resvalar para um território demasiado complexo e escorregadio que, porventura, nos obrigaria a fazer outro tipo de considerações, no entanto, sendo este um tema demasiado complexo para ser abordado com a simplicidade do enquadramento que estas pequenas notas de rodapé permitem e exigem, o melhor é ficarmos mesmo por aqui. Para uma análise mais detalhada destas últimas questões, vejam-se, por exemplo, estes dois livros de Agamben, ou seja, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot et Rivages (2002), e ainda - *Homo Sacer*, Torino, Giulio Einaudi Editore (1995).

<sup>50</sup> Neste aspecto, há muitos cientistas que defendem precisamente a ideia de que o mundo (natural, orgânico, biológico) se encontra profundamente doente ou lesado (poluído), nomeadamente devido ao excesso de produtos químicos amplamente disseminados pela maioria dos suportes da vida, temendo assim algumas das suas respectivas consequências sobre a sustentabilidade da biodiversidade, cada vez mais ameaçada pelos efeitos altamente devastadores do aquecimento global, das profundas alterações climáticas, da extinção de determinadas espécies (vegetais, animais, etc), ou da degradação continuada de alguns dos mais preciosos recursos naturais que, no seu conjunto, parecem comprometer a satisfação das necessidades básicas das gerações futuras, a ponto de terem realizado alguns estudos que parecem apontar justamente no sentido de “não nos restarem muitos anos de vida” neste belo planeta azul. Aliás, não é por acaso, certamente, que nunca como hoje, se terá falado tanto em desenvolvimento sustentável, em proteção ambiental, em reciclagem de bens e serviços, em produção de recursos alternativos, em energias renováveis, etc. Para uma análise detalhada da maioria destes indicadores altamente problemáticos, veja-se o site da Agência Europeia do Ambiente, disponível em: <http://www.eea.europa.eu/pt/publications/92-19167-087-1/page014.html/>.

aqui a trabalhar), se bem que, na prática, «não haja mesmo palavras exactas, nem sequer imagens certas», mas apenas, tal como nos ensinou Deleuze, «palavras inexactas para designar exactamente alguma coisa». Ora, isto parece-nos que foi precisamente aquilo que nós tentámos aqui fazer, se o conseguimos, essa, é uma outra questão que não nos compete a nós desde já abordar, até porque o que mais nos interessou ao longo deste projecto de investigação foi, acima de tudo, o desejo de tentar perceber essa tal «profusão de sintomas inquietantes» implicados na complexidade da experiência contemporânea. É certo que quando começámos este trabalho, talvez estivéssemos um pouco «mal preparados» para o fazer, mas tal como nos dizia anteriormente José Bragança de Miranda, estar mal preparados parece fazer parte integrante da urgência do nosso próprio tempo<sup>51</sup>. Daí a estranha sensação de já “ninguém” se atrever, porventura, a fazer diagnósticos demasiado precisos sobre o que quer que seja, não que isso represente um sinal de fraqueza, de desilusão ou de insuficiência, mas tão somente porque vivemos numa altura em que não há de facto muito tempo para pensar demasiado sobre a forma como nos movemos, quando o que temos é efectivamente que nos mover (continuar a agir, urgentemente), sob pena de não percebermos uma parte significativa daquilo que estará, hoje em dia, a acontecer à nossa volta.

Em suma, e tentando reduzir este texto aos seus traços essenciais, diríamos ainda, para podermos finalizar esta reflexão (que já vai longa no número de páginas), que enquanto alguns autores assumem categoricamente uma posição de ameaça, desconsideração e desprezo pelo corpo (natural, orgânico, biológico), outros há que terão tomado demasiado a sério o imaginário do *cyborg*, a ponto de não fazerem outra coisa senão falar das promessas e dos benefícios decorrentes do uso e do abuso da sua plena integração nos mais variados domínios da experiência contemporânea. Entre uns e outros, parecem ainda existir aqueles que, um pouco mais cautelosos, talvez tenham aprendido a lidar com ambas as situações, a ponto de quererem continuar a sentir o desejo, o prazer e a alegria de procurar outras formas de se relacionarem com o corpo<sup>52</sup>,

---

<sup>51</sup> Bragança de Miranda, José A. - *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI (2002), p.11.

<sup>52</sup> Ou seja, apesar desta enorme «euforia» protagonizada a favor do imaginário do *cyborg*, talvez possamos aqui incluir, a título de exemplo, o caso de todos aqueles que parecem possuir uma forte apetência por tudo aquilo que é natural, orgânico, biológico, quanto mais não seja, no que diz respeito ao consumo de produtos (naturais/bio), mas também no que diz respeito à adopção de estilos de vida cada vez mais ligados à natureza (procura de uma vida verdadeiramente sustentável). Neste aspecto, basta pensarmos, por exemplo, numa série de teorias e de práticas não só ligadas à agricultura biológica, à permacultura, ao biodesign, ao ambientalismo, aos baldios habitados, ao turismo de habitação, mas também aos mais variados desportos de carácter ecológico (rapel, BTT, surf, rafting, caminhadas, orientação, escalada, espeleologia, parapente, canoagem, mergulho, hidrospeed, entre muitos outros).

cientes de que entre o «corpo obsoleto» e o imaginário do *cyborg* ainda existe uma réstia de esperança amplamente sustentada por uma enorme profusão de ligações provenientes das mais variadas origens, que permitem confirmar exatamente aquilo que alguns de nós já teremos eventualmente intuído, ou seja, que o corpo é um problema complexo ou uma matéria sobre a qual é muito difícil de alimentar certezas, sejam estas quais forem, logo, uma matéria amplamente susceptível de ser trabalhada, transformada, remodelada, recombinação e reinventada pelos mais variados domínios (económicos, sociais, científicos, culturais, artísticos, desportivos, tecnológicos), neste caso, graças ao potencial da sua extraordinária plasticidade. Assim sendo, e para podermos concluir a nossa reflexão, diríamos apenas que o corpo é de facto um problema muito difícil de decifrar (tão difícil, aliás, como o próprio «enredo das coisas amorosas», diria Nietzsche). Aliás, hoje em dia, nem com um bom par de microscópios, nem com um bom par de lupas lá conseguiremos chegar. Neste sentido, valha-nos, pelo menos, o desejo<sup>53</sup>, a coragem e a sensibilidade para podermos continuar a pensar, a sentir, a agir e a reagir juntamente com todas estas ligações, pois, só assim é que conseguiremos perceber, um pouco melhor, o enredo daquilo que fomos, daquilo que somos, e talvez, quem sabe, daquilo que ainda possamos vir a ser. Talvez assim, um dia destes, ainda consigamos recuperar o fôlego, o desejo e a verdadeira alegria de viver, pois, conforme nos diz Le Breton: «uma humanidade sem corpo é também uma humanidade sem sensualidade, logo, totalmente amputada do verdadeiro paladar do mundo»<sup>54</sup>. Ou não estaremos todos nós amplamente interessados em saborear o misterioso tutano da vida?

---

<sup>53</sup> Logo no início da introdução do *Banquete* de Platão somos informados pela voz de Fedro (o primeiro a tomar a palavra) que «o desejo é, quer para os homens, quer para os deuses, uma grande e maravilhosa divindade (potência)» que nos deve acompanhar ao longo da vida. Platão – *O Banquete*, Lisboa, Publicações Europa América (1977), p. 10. Basta depois prosseguirmos com a leitura do livro para verificarmos imediatamente que o discurso acerca do desejo assenta numa espécie de «revelação de um mistério ancestral» que infelizmente haveria de se perpetuar escondido durante séculos e séculos de história, tal como nos demonstra claramente a obra de Foucault, nomeadamente aquela que o autor dedicou às problemáticas do desejo e do «uso dos prazeres» (*História da Sexualidade* I, II, e III), para depois a partir do século XIX, essa misteriosa narrativa do desejo e do prazer começar novamente a despontar aqui, ali e acolá, até que no século XX (o século do corpo) ela se tornaria, finalmente, num dos principais motores de afirmação, transformação e libertação do corpo, quer no âmbito das artes e da cultura, quer no âmbito da vida contemporânea em geral, quase como se estivéssemos sempre confrontados com uma espécie de «falta primordial» que, para todos os efeitos, também haveria de percorrer todos os diálogos de Platão ao longo do *Banquete*. Aliás, não é por acaso que o autor acabaria por resumir esta «falta primordial» numa fórmula verdadeiramente lapidar, ou seja, «tudo aquilo que nós procuramos acaba, quase sempre, por nos fugir por entre os dedos», embora isso não nos deva impedir de continuar a procurar tudo aquilo que mais desejarmos alcançar sob pena de não recuperarmos a alegria necessária para viver. Platão – *O Banquete*, Lisboa, Publicações Europa América (1977), p. 74.

<sup>54</sup> Breton, David le - «O corpo enquanto acessório da presença. Notas sobre a obsolescência do homem», in Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais (Organização) - *Corpo, Técnica, Subjectividades*, Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), Nº 33, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2004), p. 79.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

«O que determina a maior parte das nossas convicções filosóficas são imagens e não proposições, são simples metáforas, e não grandes descrições.»

Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror on Nature* (1980), p. 12.

Chegados ao final deste projecto, tudo indica que teremos feito uma longa viagem de trabalho desde que começámos a traçar ou a escavar as primeiras linhas de orientação temática deste dilatado percurso de investigação, em 2010. Porventura, um percurso não totalmente isento de limitações, incertezas e perplexidades várias que, apesar de tudo, não nos terão impedido de continuar a pensar, a sentir e a agir a favor da concretização daquilo que começámos desde logo por delinear no início deste trabalho, em matéria de investigação, ou não viessem todas estas questões, também elas, depois a fazer parte integrante da nossa própria reflexão (utopia pessoal). Aliás, hoje em dia, os problemas, as incertezas e as perplexidades do tempo em que vivemos são tantas e tão variadas que nos recomendam muita humildade e precaução, quanto mais não seja, porque de facto não é possível possuímos qualquer tipo de certezas ou de respostas válidas e seguras sobre o que quer que seja e, muito menos ainda, sobre questões tão incertas e problemáticas como são, por exemplo, as questões do corpo, do espaço ou da imagem e das suas respectivas ligações com o uso criativo das tecnologias digitais (tal é, neste caso concreto, a rapidez com que se produzem, processam e transferem os conhecimentos relativamente à maioria destes domínios). Os tempos, esses, recomendam-nos precaução e humildade, é certo, mas também muita resistência, ousadia e criatividade e até uma elevada dose de ilusão e de risco, quanto mais não seja, para que possamos afirmar, embora sem certezas de nada, que o uso criativo das tecnologias digitais, esse, continuará certamente implicado neste acelerado processo de transformação do corpo, do espaço e da imagem, tal como nós os conhecemos ou imaginamos conhecer, hoje em dia. Aliás, este trabalho de investigação parte

precisamente da ideia inicial de que vivemos numa era em que é muito mais adequado e certo fazermos perguntas do que darmos respostas sobre o que quer que seja, colocando-nos assim frente a frente com uma série de perplexidades que fazem parte integrante da urgência do tempo em que vivemos. Esperamos, por isso mesmo, que apesar de todas estas perguntas, incertezas e perplexidades (próprias de um trabalho que se pretende aberto e disponível para futuras investigações), esta nossa reflexão possa constituir, pelo menos, um verdadeiro ponto de partida (uma ponte/passagem) para outros estudos que entretanto se possam vir a desenvolver sobre as questões altamente problemáticas da arte contemporânea e das suas inúmeras ligações (livres, plásticas, poéticas, eróticas, tecnológicas, etc). Assim sendo, não se espere encontrar neste trabalho qualquer tipo de fórmula (precisa, fixa, exacta), mas apenas um processo de aturada escavação em direcção aos múltiplos, incertos e prolongados túneis do futuro, contudo, sempre bem cientes de que muitas outras coisas poderiam ter sido pensadas, ditas e feitas, tais são, neste caso concreto, as possibilidades interactivas dos territórios da arte, da cultura e da vida contemporânea em geral.

Ora, na prática, isto significa que devemos não só estar atentos àquilo que nos rodeia (enquanto espectadores activos), mas também continuar interessados em desenvolver uma série de pensamentos e de operações que nos permitam trabalhar no sentido de convocar um leque cada vez mais vasto e variado de questões sobre algumas das principais dinâmicas criativas da experiência contemporânea. Sendo certo também que esta é uma preocupação que nos remete justamente para o lugar daqueles (poetas, artistas, filósofos) que tendem a adoptar uma posição de permanente questionamento, quer em relação aos enigmáticos problemas da arte, quer em relação aos inquietantes problemas da vida, se bem que, hoje em dia, estas duas instâncias se encontrem cada vez mais interligadas (creio, aliás, que esta linha de pensamento terá ficado bem desenvolvida ao longo da investigação). Chegados aqui, e embora não queiramos retomar cada um dos principais aspectos abordados ao longo das quase 400 páginas deste trabalho, gostaríamos, no entanto, de relembrar alguns dos princípios fundadores da sua verdadeira coluna vertebral. Neste sentido, diríamos que, num primeiro momento, começámos justamente por tentar perceber a importância do conceito e da prática da plasticidade e ainda a melhor forma desta poder interagir livremente com os inquietantes problemas do corpo, do espaço e da imagem. Num segundo momento, trabalhamos no sentido de reforçar a ideia de que apesar de se terem esgotado determinadas figuras, visões, categorias, perspectivas e interpretações acerca da arte e

da vida ditas modernas e de outras terem entrado definitivamente em «crise» ou de terem falhado redondamente (questões amplamente estudadas ao longo da primeira parte do capítulo I), a verdade, porém, é que renasceram muitas outras figuras criativas que entretanto se haveriam de recombina com outras tantas imagens, numa espécie de plasticidade geral, da ordem da disseminação, da hibridez, da interactividade e da globalização da arte e da vida, quase como se estivéssemos a viver na era onde tudo se pode tornar efectivamente possível ou realizável, não só do ponto de vista da produção de um espaço experimental de verdadeira liberdade criativa, mas também do ponto de vista da percepção da arte enquanto instância privilegiada de uma série de ligações (livres, poéticas, eróticas, tecnológicas, etc) amplamente capazes de nos convocar para a experiência da produção plástica de uma outra imagem do possível (tal como teríamos a possibilidade de acentuar na parte final do I capítulo). Acreditamos, aliás, que gora é precisamente sob o efeito criativo da plasticidade da «imagem» que se vão desenvolvendo todas estas novas modalidades de produção, disseminação e transformação plástica do real e do virtual, da ficção e da vida, tal como haveria de ficar bem patente no capítulo II (todo ele dedicado às questões da plasticidade da imagem e do uso criativo das tecnologias digitais).

A partir daqui, todo o esforço que se fez foi precisamente no sentido de empreender uma longa viagem de acesso a essas tais modalidades de produção, estimulação, transformação e percepção plástica do real e do virtual, da ficção e da vida. Creio, aliás, sem o receio de me voltar a repetir, que terá sido justamente este potencial interactivo proveniente da metáfora e da experiência da viagem que nos terá levado a considerá-la, não só como um verdadeiro operador de transformação das várias modalidades do possível (operador de transformação da nossa própria percepção do mundo), mas também como um verdadeiro operador de mobilização e transformação dos nossos próprios desejos, sensações e afectos (operador de estimulação da nossa experiência quotidiana). De tal forma, aliás, que esta última linha de pensamento haveria não só de percorrer e de estimular todo o desenvolvimento estrutural do III capítulo da tese, mas também todo o esforço por nós investido ao longo do processo de construção das principais linhas de orientação temática deste projecto de investigação, a começar, desde logo, pelo próprio título da tese que passaria a integrar justamente o conceito de viagem (enquanto operador de deslocação e estimulação da experiência real e imaginária do humano). Neste aspecto, gostaríamos aqui de relembrar uma passagem de Peter Sloterdijk, quando este se interroga: «como é possível a calma ou a



tranquilidade no meio da tempestade criada para alimentar seres do princípio ao fim condenados à acção? (...). Deveria a cinética transformar-se numa escola da serenidade?»<sup>1</sup>. De facto, hoje em dia, quer queiramos, quer não, estamos verdadeiramente condenados à deslocação, ao movimento, à errância, à trajectividade e à deambulação permanente entre o real e o virtual, entre a ficção e a vida (práticas do espaço/ciberespaço). Aliás, uma das coisas que nós procurámos fazer desde o início desta investigação foi precisamente pensar a arte contemporânea como uma espécie de viagem interactiva, e fizemo-lo ou julgamos tê-lo feito, neste caso concreto, não só graças ao potencial criativo proveniente da plasticidade da matéria de que são feitos os corpos e as imagens, nomeadamente no contexto da «imagem-movimento» (Deleuze, 2004: 83-103), mas também graças ao potencial criativo decorrente da plasticidade da matéria de que são feitas algumas das novas práticas do espaço (territorial/físico/urbano), e do ciberespaço (ficcional, digital, virtual), quase como se o mundo inteiro fosse tão somente uma espécie de «espaço poético inteiramente navegável» (Manovich, 2005: 109-141), tão navegável, aliás, como qualquer uma das actuais «auto-estradas da informação».

Ora, se nos propusemos a fazer esta viagem interactiva pelos territórios incertos da experiência contemporânea, tal se deveu, em grande medida, à necessidade que sentimos de interpelar a «sombra das figuras»<sup>2</sup> provenientes do pensamento e da vida daqueles que não se cansam de procurar na metáfora e na experiência da viagem (seja esta a viagem do Ulisses da *Odisseia* de Homero, do *Ulisses* da Odisseia de Joyce, ou de outro qualquer Ulisses contemporâneo), não só os ingredientes considerados necessários para se poder construir uma «versão lúdica da nossa contemporaneidade»<sup>3</sup>, tal como diria Eduardo Lourenço no prefácio de *Uma Viagem à Índia* (2010) de Gonçalo M. Tavares, mas também os traços essenciais de uma qualquer «viagem iniciática do ocidente»<sup>4</sup>, continuaria ainda a escrever Eduardo Lourenço. Esta é, aliás, uma viagem que terá sido sempre alimentada, quer pela instável metáfora da tal *Odisseia* de Homero, quer pela experiência atribulada «do modelo dos Lusíadas» (essa outra mitologia cultural do ocidente), sempre com o objectivo de dar forma, função e

---

<sup>1</sup> Sloterdijk, Peter – *A mobilização infinita*. Lisboa, Relógio de Água (2002), p. 43.

<sup>2</sup> Isto para recorrermos ao título de um dos livros de poesia de Vasco Graça Moura, neste caso, a saber; *Poesia Reunida*, Lisboa, Vol.1, Quetzal (2012).

<sup>3</sup> Lourenço, Eduardo – «Prefácio de *Uma Viagem à Índia*», in Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia. Melancolia Contemporânea* (um Itinerário), Lisboa, Editorial Caminho (2003-2010), p. 13.

<sup>4</sup> *Idem* – *Ibidem*, p. 13.

sentido a uma série de «exercícios sofisticados de desconstrução» poética e lúdica acerca da realidade imaginária do humano e dos seus mais elevados anseios, expectativas e esperanças pessoais, todas elas, agora, amplamente passíveis de serem reconfiguradas a partir de um outro processo de reinvenção da velha metáfora do barco (primeiro a remos, depois a carvão, depois a motor, e agora...), ou seja, esse «pedaço flutuante de matéria» (tão real e imaginário) que haveria de acompanhar o longo e atribulado percurso da inquietante história da humanidade inteira, desde os tempos mais remotos, tal como salienta Foucault, no final do texto dedicado aos «outros espaços»<sup>5</sup>. Um pedaço de matéria, neste caso, tão real, frágil e imaginário como qualquer uma das actuais plataformas interactivas, do género daquelas que pululam, por exemplo, um pouco por todo o lado, em qualquer pequena ou grande cidade do mundo, e que nos ajudam a trilhar os caminhos cada vez mais incertos da contemporaneidade. Toda ela, amplamente povoada pelos mais variados meios e pela urgente necessidade de neles podermos inscrever o nosso desejo de viajar, tomando assim o pulso à vida que, por sua vez, nos ajudará a tomar plena consciência do nosso próprio corpo, neste caso, um corpo que apesar das suas inúmeras fragilidades biológicas (um corpo que enfraquece, adoece e morre) continuaria, ainda assim, a ser uma das «categorias mais persistentes de toda a cultura ocidental» (Tucherman, 2004: 18), não só porque ele resistiu a todas as negações, confrontos e massacres que lhe foram impostos historicamente, mas também porque ele se soube reinventar pacientemente face a todas essas transformações históricas, o que simboliza bem todo o potencial da sua verdadeira plasticidade (questões por nós amplamente estudadas no IV e último capítulo da tese).

Acreditamos, por isso mesmo, talvez com uma certa dose de romantismo (mas antes romantismo, deriva e libertinagem de pensamento e de acção do que violência, determinismo ou qualquer outra forma de totalitarismo) que este trabalho talvez possa vir a ser colocado «à altura do desespero e da agonia ocidental», isto para usarmos mais uma passagem de Eduardo Lourenço, escrita ainda no prefácio de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, ou seja, um sentimento que nos coloca debaixo do chapéu da velha travessia humana, não «para descobrirmos uma mítica porta de saída, mais ilusória ainda que as já conhecidas, mas para encararmos a sério o seu paradoxal enigma»<sup>6</sup>, contudo, sempre bem cientes de que estas viagens, sejam elas reais ou

---

<sup>5</sup> Foucault, Michel - «Des espaces autres», in *Dits et Écrits: 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard (1994).

<sup>6</sup> Lourenço, Eduardo – «Prefácio de *Uma Viagem à Índia*», in Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia. Melancolia Contemporânea* (um Itinerário), Lisboa, Editorial Caminho (2003-2010), p. 14.

meramente virtuais, «são sempre uma espécie de regresso ao passado de onde nunca teremos saído (completamente)?!»<sup>7</sup>. Ou seja, no fundo, esta eterna «busca do velho ocidente/oriente»<sup>8</sup>, ou de todos os ocidentes e orientes possíveis e imaginários (desde Homero a Joyce, desde Camões a Vasco da Gama, por exemplo), mais não são do que o reflexo directo ou indirecto de uma «falta», de uma «perda» ou de uma «ferida» ontológica original, logo, muito difícil de reparar, mas que entretanto haveria de começar a ser preenchida por intermédio de uma série de «simulacros», ou de «substitutos simbólicos» (Mondzain) amplamente veiculados através dalgumas das principais «narrativas ou versões épicas do ocidente, o que representa bem, ao fim e ao cabo, essa espécie de não-viagem que nós próprios somos, não como embarcados, à maneira de Pascal, mas como viajados por conta de ninguém» (Lourenço, 2010: 15).

De facto, esta ideia do viajante que viaja como que por conta de ninguém representa bem o estatuto ficcional dessa velha sabedoria humana, toda ela, agora, amplamente “controlada” pelo olhar atento e vigilante dos novos Ulisses do século XXI que, para todos os efeitos, fazem com que as viagens já não dependam dos velhos mapas-múndi (desenhados minuciosamente à mão por artistas e artesãos), mas apenas de mapas digitais imediatamente projectados no ecrã de qualquer pequeno computador pessoal, pois, tal como a escrita de Borges, também estes novos mapas, continuam agora simplesmente a fabricar viagens de pura ficção (hiperficção), tão labirínticas e (im)possíveis como as da própria imaginação, toda ela, aliás, cada vez mais próxima de ser amplamente materializada através dos novos processos de produção, dinamização e virtualização de dados (pura informação), transformando-nos assim em meros viajantes interactivos de uma qualquer viagem digital (*ciberviagem*). Os tempos, esses, mudaram muito, é certo, de tal forma que, tal como Bloom, isto para recorrermos ao nome da personagem do livro de Gonçalo M. Tavares (mas também da monumental obra de Joyce), que parte em direcção à Índia, «essa Índia que continua a existir no imaginário mítico da viagem de regresso desses velhos viajantes do passado em busca do futuro» (Lourenço, 2010: 16), tal como ele, dizíamos anteriormente, também cada um de nós pode, agora, simplesmente viajar sem sequer se deslocar (fisicamente), quase como se fôssemos apenas uma espécie de «turistas sentados» (*ciberflâneurs*) à frente do ecrã do computador numa irónica viagem-travessia-confronto pelo enorme oceano muito pouco

---

<sup>7</sup> *Idem, Ibidem*, p.15.

<sup>8</sup> *Idem, Ibidem*, p.15.

pacífico da experiência contemporânea. Aliás, Bloom (neste caso, o da viagem imaginária de Gonçalo M. Tavares) vai, porventura, à Índia procurar a «sabedoria» e o «esquecimento» (Lourenço, 2010: 18), por ele considerados absolutamente necessários, não só para que possa ainda assim recuperar o prazer de continuar a viajar ou a percorrer os caminhos aparentemente intermináveis dessa eterna busca do saber, mas também para que possa continuar efectivamente a existir (a pensar, a sentir, a amar, a agir). Mas, afinal de contas, não andaremos todos nós, ainda hoje em dia, à procura desses restos e rastros secretos da velha sabedoria humana? Não serão estes, aliás, alguns dos sinais evidentes de uma busca (excursão mítica?) desenvolvida em torno da inquietante história da humanidade? Não serão estes os sintomas evidentes de um combate interior contra a força e a violência da inércia, da indiferença e da barbárie que parece continuar, ainda hoje, a povoar algumas das mais tristes e dramáticas paisagens da vida contemporânea? Porque, afinal de contas, «à Índia não se chega, meu caro, na Índia caminha-se, sempre» diz-nos ainda Eduardo Lourenço (Lourenço, 2010: 19). Ora, terá sido precisamente este enorme desejo de continuar a caminhar, a caminhar sempre, que terá estado, porventura, na origem de uma bela passagem de Georges Bataille quando este escreve que é necessário «viajar até ao limite do homem. Embora cada um possa não fazer essa viagem, quando a faz, isso pressupõe que sejam negadas algumas autoridades e os valores existentes, que limitam, muitas vezes, o andamento do possível»<sup>9</sup>, tal como Joyce também nos haveria de ensinar através da sua monumental odisseia pelas ruas aparentemente intermináveis de Dublin (a Dublin do Sr. Bloom).

De facto, é este extraordinário «andamento do possível» que permite diminuir as distâncias e agilizar as relações entre as pessoas e os vários espaços em que estas são habituadas a viver, ou seja, é este extraordinário «andamento do possível» que nos permite criar encontros, pontes, laços e partilhas entre as coisas que nos rodeiam, se bem que à geografia poética da alma e dos nomes nem sempre se consiga chegar com tanta facilidade, daí o prazer da ilusão iniciática daqueles que continuam a caminhar pelos caminhos de terra batida (caminhos pouco trilhados) à procura de um fio de água doce que ainda lhes permita matar a sede depois de uma longa viagem de dias e dias a fio sob o sol abrasador de uma possível viagem de regresso, não sei se em direcção a uma qualquer *Ilha dos Amores* desenhada à maneira de Camões, se porventura em direcção às novas possibilidades de uma qualquer outra ilha puramente imaginária

---

<sup>9</sup> Bataille, Georges (1943) – *L'Experience Intérieure*, Paris, Gallimard, 1979, p 19.

(talvez do género daquelas que se conseguem rapidamente desenhar no ecrã de um qualquer computador). Os meios capazes de satisfazer o prazer da ilusão iniciática de qualquer grande viajante, esses, parecem de facto ter mudado muito (dado os níveis de desenvolvimento e de colaboração interactiva das actuais tecnologias digitais), mas as viagens, essas, na sua essência, parecem continuar a ser exactamente as mesmas. Aliás, desde Homero que é assim, ou seja, desde Homero que trazemos um Ulisses qualquer dentro de nós.

Assim sendo, «qual é, afinal de contas, o sentido do trilho (ou da viagem)? Não sei. Cada trilho conduz ou pode conduzir a mais do que um sentido. E quanto tempo durará a travessia do trilho? Também não sei. Neste caso, tens de ser tu a procurar, ou seja, tens de ser tu a perguntar-te primeiro quanto tempo levaste a chegar até aqui! Que queres que te diga? De repente dei comigo voltado para a entrada do bosque à espera de respostas. Mas, de que bosque falas tu? Agora, já que chegaste até aqui, importa que saibas o que significa estar metido no caminho de um bosque ou de uma enorme floresta. Mas, de que floresta falas tu? Que longo se tornou este caminho. Importa agora, talvez por isso mesmo, que o façamos (sem medo do que quer que seja). Aliás, quem apenas quer a meta não viaja. Agora, no entanto, eu sou apenas um estranho à beira de uma enorme «floresta de signos». Enfim, talvez um dia os homens deixem os aviões, os transatlânticos, os comboios de alta velocidade, os automóveis (mas também os relógios, os telemóveis, os computadores, os *tablets*) simplesmente para poderem sentir o prazer de regressar novamente aos caminhos do bosque. Sim, talvez um dia destes tudo isto venha realmente a ser assim, quem sabe, diria um dos dois caminhantes da floresta. Mas, afinal de contas, de que bosque continuas ainda tu a falar?»<sup>10</sup>.

De facto, em matéria de conhecimento, nunca nada se conclui. Tudo está em aberto ou em permanente movimento, quase como se fosse impossível nos apoderarmos da “verdade” daquilo que nos persegue o pensamento<sup>11</sup>. Ou então, tal como diria Simone Weil, «por que razão é que se deve estar sempre a reflectir...?». Neste aspecto, nada mais teremos feito senão dar o nosso pequeno contributo para que esta viagem

---

<sup>10</sup> Reproduzimos aqui, embora com ligeiras alterações, um pequeno diálogo mantido entre algumas das várias personagens do livro/peça de teatro – *O Estado do Bosque* (2013), de José Tolentino Mendonça. No referido diálogo entram não só o guia (John Wolf), mas também os dois caminhantes do bosque ou da floresta (Peter Weil e Jacob, respectivamente). Tolentino Mendonça, José - *O Estado do Bosque*, Lisboa, Assírio & Alvim (Janeiro de 2013), pp. 1-35.

<sup>11</sup> Pensamos aqui, por exemplo, em *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert, tal como poderíamos pensar no *Homem sem Qualidades*, de Musil, no *Walden, ou a Vida nos Bosques*, de Thoreau, ou ainda no já referido *Ulisses*, de Joyce, entre muitos outros livros possíveis.

interactiva pelos territórios da experiência contemporânea se pudesse tornar um pouco menos incerta, ou talvez não. De qualquer modo, nunca tivemos a pretensão de esgotar ou de fechar estas linhas de pensamento e as suas respectivas práticas, bem pelo contrário, sempre quisemos que elas se mantivessem bem abertas e exploratórias, talvez porque acreditamos que numa investigação deste género, são sempre mais importantes os problemas que se levantam, do que as soluções que se possam eventualmente vir a encontrar (tal como começaríamos logo por escrever no texto da introdução deste trabalho). Se o conseguimos fazer, essa é uma outra questão que não nos compete a nós desde já avaliar. Deixaremos, aliás, esse trabalho para quem tem a competência e a responsabilidade académicas para o fazer. Quanto a nós, resta-nos apenas pensar que tentámos fazer tudo aquilo que estava ao nosso alcance. E esse, para nós, é e continuará a ser um dos aspectos mais importantes desta investigação. Aliás, em matéria de investigação, seja esta qual for, tentar até conseguir parece-nos um excelente princípio de produção, resistência e mobilização de saberes que poderão não só acrescentar valor (criativo), mas também liberdade, entusiasmo e capacidade de deslocação imaginária. Provavelmente, quanto mais liberdade, entusiasmo e capacidade de deslocação (imaginária), menos violência, determinismo e outras tantas formas de absolutismo (verbal ou de qualquer outro género). Por isso, agora que a viagem se “conclui”, fica-se não só com a enorme alegria de a termos finalmente conseguido “terminar”, mas também com a estranha sensação de termos largado algo que, porventura, nos irá continuar a fazer falta durante muito e muito tempo...! Mas, afinal, o que é o tempo? Stig Dagerman, num pequenino livro de bolso, diria apenas o seguinte: «por vezes, à beira-mar, no perpétuo movimento das águas e no eterno fugir do vento, sinto o desafio que a eternidade me lança. Pergunto-me então o que vem a ser o tempo, e descubro que não passa do consolo que nos resta por não durarmos sempre. Miserável consolo, que só aos Suíços parece enriquecer (...)»<sup>12</sup>.

Eusébio Almeida

Mortágua-Abrantes-Lisboa-Sintra, 6 de Setembro de 2014 (num tremendo dia de tempestade).

---

<sup>12</sup> Dagerman, Stig – *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*, Lisboa, Fenda (2004), p. 20.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

AAVV - *Arte do Século XX* (vol. II), Lisboa/Bona, Benedikt T.V.G Hohenzollernring (1999).

AAVV - *Ars Electronica 1979-2004*, Linz, Ars Electronic Center (2004).

AAVV – *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, Editions W. e Savigny-le-Temple: M.N.E.S., 2 vol. (1992).

AAVV - «Real Vs. Virtual», in José Bragança de Miranda (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens* (RCL), nº 25/26, Lisboa, Edição Cosmos (1998).

AAVV - «Corpo, Técnica, Subjectividades», in Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens* (RCL), nº33, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2004).

AAVV - «Espaços», in José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens* (RCL), nº 34/35, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2005).

AAVV- *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL), Museu do Cão, Lisboa (2008/2010). Disponível em: <http://www.arteco.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=ArteImagemETecnica&Filtro=108&Slide=108>.

AAVV - *Ars Telemática - Telecomunicação, Internet e Ciberespaço*, in Claudia Giannetti (org.), Lisboa, Relógio D'Água (1998).

AAVV – *Plasticité*, in Catherine Malabou (org.), Paris, Léo Scheer (2000).

AAVV - *Interfaces et Sensorialité: Esthétique des Arts Mediatiques*, in Louise Poissant (org.), Québec, Presses de l'Université du Québec (2003).

Abramovic, Marina - *Artist Body: Performance 1969-1998*.

Abramovic, Marina e Ulay (1988) – *The Lovers. The Great Wall Walk* (performance/film, 1h, 5', sound, colour), Chinese Wall Collection: Cologne, Museum Ludwig. Imagens disponíveis em <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000044&lg=GBR> (Julho de 2013).

Abramovic, Marina - *Art Journal, Illustrated Journal by the College Art Association of American*, New York, Summer (1999).

Adorno, Theodor W. (1955) – *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 23 (original, *Prismen*, Frankfurt am Main).

Adorno, Theodor W. (1973) – *Dialectique negative*, Paris, Payot (1978), pp.284 (orig. *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp).

Almeida, Eusébio - «Do *flâneur* ao *ciberflâneur*. Breve digressão pelas práticas interactivas do espaço contemporâneo», in *Genealogias da Web 2.0* (Organização de Pedro Andrade/José Pinheiro Neves), Lisboa, RCL, Nr. 42, Relógio D'Água (2011). Artigo disponível em: <http://www.cecl.com.pt/rcl/edicoes/rcl-42-genealogias-da-web-2-0/72-literacia-e-literatura-na-web-2-0/276-do-flaneur-ao-ciberflaneur-breve-digressao-pelas-praticas-interactivas-do-espaco-contemporaneo>.

Almeida, Eusébio - «Viagem», in *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura* (2008/2010), coordenado pelos Investigadores António Fernando Cascais, José Augusto Mourão, José Bragança de Miranda, Maria Augusta Babo, Maria Teresa Cruz, Margarida Medeiros, e Raquel Henriques da Silva, e organizado editorialmente pelo CECL, em colaboração com o Ministério da Cultura/IGESPAR. Artigo disponível em <http://www.cecl.com.pt/pt/publicacoes/dicionario-critico>), e em <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=180>.

Auffray, Jean-Paul – *L'Espace-Temps*, Paris, Flammarion, Collection DOMINOS (1998).

Auster, Paul - *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber (2004).

Agamben, Giorgio – *La Comunità che viene*, Giulio Einaudi, Torino (1990). Agamben, Giorgio - *A Comunidade que vem*, Lisboa, Editorial Presença (1993).

Agamben, Giorgio – «Notas sobre o Gesto», in *Interactividades. Artes Tecnologias e Saberes*, editado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem/FCSH-UNL e Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Cultura (1997).

Agamben, Giorgio – *Quel che resta di Auschwitz*, Turim, Bolati Boringhieri (1998).

Agamben, Giorgio - *Idea della prosa*, Milão, Feltrinelli (1985), p.59. (trad. portuguesa de João Barrento - *Ideia da Prosa*, Lisboa, Cotovia (1999).

Agamben, Giorgio - *O Poder Soberano e a Vida Nua* (Homo Sacer), Lisboa, Editorial Presença (1998).

Agamben, Giorgio - *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot et Rivages (2002).

Artaud, Antoine – *Para Acabar De Vez Com o Juízo De Deus*, Lisboa, & ETC (1975).

Arendt, Hannah - *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, The Viking Press, New York (1968).

Arendt, Hannah – *A Promessa da Política*, Lisboa, Relógio D'Água (2007).



TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Arendt, Hannah – *Essays in understanding* (1930-1954). *Formation, Exile, and Totalitarianism*, New York, Schocken Books (1994).

Ardenne P. - *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX e siècle*, Editions du regard, Paris (2001).

Augé, Marc – *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, Bertrand Editora (1998).

Alizart, Mark – *Malabouté: Entretien avec Catherine Malabou* (2000). Entrevista disponível em <http://content.yudu.com/Library/AInsbp/jhlkllkl/resources/213.htm>.

Ascott, Roy - «A Arquitectura da Cibercepção», in Claudia Giannetti (org.), *Ars Telemática -Telecomunicação, Internet e Ciberespaço*, Lisboa, Relógio D`Água (1998).

Ascott, Roy - «From Appearance to Apparition: Communications and Culture in the Cybersphere», in Leonardo Electronic Almanac, No.2 (1993).

Bachelard, Gaston – *A poética do Espaço*, Lisboa, Livraria Martins Fontes (1989).

Ballard, J.G. (1973) – *Crash!*, Londres, Vintage (1995).

Barthes, Roland - *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70 (1976), p. 152.

Barthes, Roland – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70 (2003).

Barrento, João – *Umbrais. O pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Livros Cotovia (2000).

Bataille, Georges (1943)- *L'Expérience Intérieure*, Paris, Gallimard (1992).

Baudrillard, Jean –*Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée (1979).

Baudrillard, Jean (1988), *America* (Modern Voice), Verso Books (2010).

Baudrillard, Jean – *Le Paroxyste Indifférent*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle (1997).

Baudrillard, Jean – *O Crime Perfeito*, Lisboa, Relógio D`Água (1996).

Baudelaire, Charles – *Os Paraísos Artificiais*, Lisboa, Guimarães Editores (1997).

Baudelaire, Charles – *O Pintor da Vida Moderna* (Tradução e prefácio de Maria Teresa Cruz), Lisboa, Vega (1993).

Barbosa, António - «O Corpo Metafórico», in *O corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000).

Bacon, Francis - *Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil (2002).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Bayer, Roger - *L'esthétique mondiale au XX Siècle*, Paris (1960).

Bayer, Raymond – *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa (1978).

Berman, Marshal – *All that is Solid Melts into Air*, University of Minesota Press, Minneapolis, Minnesota, USA (1982). Berman, Marshal – *Tudo o que é sólido dissolve-se no ar*, Lisboa, Edições 70 (1989).

Bernstein, Ana - *Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo público*, in “Vozes femininas, Rio de Janeiro/Casa Rui Barbosa (2003).

Belting, Hans (1983) - *L'Histoire de L'Art est-elle Finie?*, Nimes, Éditions Jacqueline Chambon (1989).

Belting, Hans - *The End of Art History?* Chicago; University of Chicago Press (1999).

Belting, Hans - «Anthropology of the Images», in *Anthropologies of Art*. Clark Art Institute (2005).

Belting, Hans, Buddensieg, Andrea - *The Global Art World – Audiences, Markets and Museums*, Karlsruhe, ZKM/Hatje Cantz (2009).

Benjamin, Walter (1982) - *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, ed. R. Tiedemann (tradução de J. Lacoste, Paris, Cerf (1989).

Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992), pp. 28-135.

Benjamin, Walter – *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim* por volta de 1900 (com Introdução de Susan Sontag), Lisboa, Relógio D'Água (1992).

Benjamin, Walter - «Teses sobre a Filosofia da História», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água (1992).

Benjamin, Walter - *Sobre o haxixe e outras drogas*, Lisboa, Assírio & Alvim (2010).

Benjamin, Walter – *Imagens de Pensamento*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim (2004).

Bensaude-Vincent, Bernardette - "La Plasticité Des Matériaux Nouveaux." *Plasticité*, Catherine Malabou (org.), 2000.

Bernhard, Thomas – *Derrubar Árvores. Uma irritação*, Lisboa, Assírio & Alvim (1997).

Bondanella, Peter – *Umberto Eco e o Texto Aberto* (Semiótica, Ficção e Cultura), Lisboa, Difel (1998).

Bourriaud, Nicolas – *L'esthétique Relationel*, Paris, Galilée (1990).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

- Borges, Jorge Luis – *Ficções*, Lisboa, Editorial Teorema (1989), pp. 81-82.
- Burroughs, William, -*A revolução Electrónica*, Lisboa, Vega/Passagens (1994).
- Busca, Joelle - *Extension, alteration, ou le corps détaché d'Orlan*, in *Signes du corps*, Musée Dapper, Paris (2004).
- Buskirk, Martha (ed.) – *The Duchamp Effect: essays, interviews, roud table*. Cambridge (Mass.), MIT Press (1998).
- Burke, Edmund – *A Philosopical Inquire into the Origin of ours Ideas of the Sublime and Beautiful* (1956).
- Bydler, Charlotte - *The global art world, Inc. On the globalization of contemporary art*, Uppsala University, Dep. Of Art History (2004).
- Blanchot, Maurice – *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard (1980).
- Blumenberg, Hans – *Naufrágio com Espectador* (Paradigma de uma metáfora da existência), Lisboa, Vega (com o prefácio de José Bragança de Miranda).
- Bragança de Miranda, José A. – *Queda sem fim* (seguido de Descida ao Maelstrom, de Edgar Allan Poe, Lisboa, Vega/Passagens (2006), pp. 5-79.
- Bragança de Miranda, José A. – *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega/Passagens (2008), pp. 58-97.
- Bragança de Miranda, José A. – *Política e Modernidade*, Lisboa, Colibri (1997).
- Bragança de Miranda, José A.; Cruz, Maria Teresa – *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002).
- Bragança de Miranda, José A. – *Traços. Ensaio de Crítica da Cultura*, Lisboa, Vega/Passagens (1998).
- Bragança de Miranda, José A.- *Teoria da Cultura*, Lisboa, Século XXI (2002).
- Bragança de Miranda, José A.- «Carne», in Dinis Guarda, e João Urbano (org.) - *Corpo Fastforward*, Lisboa, Númerofestival (2001).
- Bragança de Miranda, José A. - «As ligações do corpo», in AAVV, *Metamorfozes do sentir*, Porto, Balleteatro (1998).
- Braudel, Fernand – *História e Ciências Sociais*, Lisboa, Editorial Presença (1981).
- Brito, Sérgio Palma - *Notas sobre a Evolução do Viajar e a Formação do Turismo* (Vol.1 e 2), Lisboa, Medialivros (2003),
- Calasso, Roberto (1991) – *Os quarenta e nove degraus*, Lisboa, Edições Cotovia (1998).

Calvino, Italo – *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema (1994).

Calvino, Italo – *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema (2002).

Calle-Gruber, Mireille; Mallet, Marie-Louise – *Travessias da escrita*. Leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida, Viseu, Palimage Editores (2003), p. 7-19.

Canguilhem, Georges, «Machine et organisme», in *La Connaissance de la Vie*, Hachette, Paris, pp. 124-159.

Castells, Manuel - *A sociedade em rede*, Lisboa, Gulbenkian (1996/2002).

Castilho, J.R, Gutierrez, F, Garcia-Page, *Literature Y Multimédia*, Madrid, Visor (1997).

Careri, Francesco – *Walking as Aesthetic Practice/El andar como práctica estética* (Introduction: Gilles Tiberghien), Land & Scape Series, Editorial Gustavo Gili, sa (2002), pp. 38-42.

Carrol, J. (org.) - *Human-Computer Interaction in the New Millenium*, Addison Wesley, Reading, MA (2002).

Celan, Paul (1971) – *Arte Poética. O Meridiano e outros Textos* (tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro), Lisboa, Cotovia (1996).

Certeau, Michel de – *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Califórnia Press (1984).  
Certeau, Michel – *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*, Petrópolis, Editora Vozes (2000).

Condé, S. – *Fractal. La Complexité Fractal dans L'Art*, Paris, La Différence (1993).

Cortesão, Gil Heitor - *Mnémopolis* (catálogo), Lisboa, CAMJAP (Fundação Calouste Gulbenkian), 2004.

Clare McAndrew – *The Art Economy: Na Investor`s Guide to the Art Market*, The Liffey Press (2007).

Clément, Jean «Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», in *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès (1995).

Crary, Jonathan – *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, Mass. The Mit Press (2001).

Crespo, Jorge – *História do Corpo*, Lisboa, Difel (Coleção Memória e Sociedade), 1990.

Cresswell, T. – *Place*, Royal Holloway, University of London, Egham, Uk (2009).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Cruz, Maria Teresa – «Corpo Cyborg», in Manuel Valente Alves e António Barbosa (Organização) - *O Corpo na Era Digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa (2000).

Cruz, Maria Teresa - *Investigações sobre a Modernidade Estética - Sobre Arte, Estética e Técnica*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, FCSH da UNL, Lisboa (Setembro de 1998).

Cruz, Maria Teresa - «Código e Plasticidade», in Cruz, Maria Teresa/Pinto, José Gomes (org.) – *As Artes Tecnológicas e a Rede Internet em Portugal*, Lisboa, Vega (2009), pp. 28-35.

Cruz, Maria Teresa/Pinto, José Gomes (org.) - *As Artes Tecnológicas e a Rede Internet em Portugal*, Lisboa, Vega (2009), pp. 81-100.

Cruz, Maria Teresa – «Experiência e Experimentação: notas sobre euforia e disforia a respeito das artes e da técnica», *Revista de Comunicação e Linguagens* (RCL), nº 25, Lisboa, Edições Cosmos (1999), pp. 425-434.

Cruz, Maria Teresa – «Arte e Experimentação», in *A Experiência do Lugar: arte e ciência*, Porto, Porto 2001 S.A (2001), p. 38.

Cruz, Maria Teresa – *A Arte Contemporânea como “arte global”*, in *L+Arte*, Lisboa (2009), pp.12-13.

Cruz, Maria Teresa – «Posfácio», in *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Vega (1993).

Cruz, Maria Teresa – «Arte e Espaço Cibernético», in *Revista de Comunicação e Linguagens*. Número extra – *A cultura das redes*, Lisboa, Relógio D`Água (2002), pp.149-154.

Cruz, Maria Teresa - «Da vida das Imagens», *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 31, Lisboa, Relógio D`Água.

Dagernan, Stig – *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*, Lisboa, Fenda (2004).

Danto, Arthur - *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press (1998).

Daoudal G. Debanne – *Long-term plasticity of intrinsic excitability: learning rules and mechanisms*, *Learn Mem* (2003), Nov-Dec; 10 (6), pp. 456-465.

De Duve, Thierry –*Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Ed. du Minuit (1989), pp. 126-128.

De Duve, Thiery – *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.), MIT Press (1996).

Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix – *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris, Les Éditions de Minuit (1980).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Deleuze, Gilles – «Trois questions sur “ *Six fois deux*”», Cahiers du Cinéma, nº 271, Paris, p. 7.

Deleuze, Gilles – *Mille Plateaux*, Paris, Minuit (1980).

Deleuze, Gilles (1983) - *A Imagem-Movimento* (Cinema 1), Lisboa, Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire – *Diálogos*, Lisboa, Relógio D'Água (2004).

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix - *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Minuit (1991).

Dery, Mark - *Velocidad de escape. La cibercultura em el final del siglo*. Madrid: Edições Siruela (1998).

Derrida, Jacques - *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée (2000).

Didi-Huberman, Georges – *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit (1992).

Dickhoff, Wilfried –*After Nihilism, Essays on Contemporary Art*, Cambridge Univ. Press (2000).

Dorfles, Gillo – *As Oscilações do Gosto. A Arte de hoje entre a Tecnocracia e o consumismo*, Lisboa, Livros Horizonte (1999).

Duchamp, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido* (entrevistas com Pierre Cabanne), Lisboa, Assírio & Alvim (1990).

Duras, Marguerite – *Textos Secretos*, Lisboa, Editores Quetzal (1999).

Enzensberger, Hans Magnus - *O Afável Monstro de Bruxelas ou a Europa sob Tutela*, Lisboa, Relógio D'Água (2012).

Enzensberger, Hans Magnus – *Os homens do terror*, Tradução do alemão por Miguel Cardoso, Lisboa, Sextante Editora (2008).

Eving, W. – *O Século do Corpo (trabalhos fotográficos 1900-1999)*, Lisboa, Culturgest (1999).

Felstiner, John – *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale, Yale University Press (1955).

Feyerabend, Paul (1975) - *Against Method* (1982), pp. 154-156.

Figueiredo Santos, José; Esperança, Eduardo –*Turismo Residencial (Modos de estar noutra lugar)*, Lisboa, Colibri (2011).

Fiedler, L. – *Freaks: myths and images of the secret self*, New York, Anchor (1993).

Focillon, Henry (1934) - *La Vie des formes*, Rééd. PUF (2010).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Foster, Hal. - «*Polémicas Pós-Modernas*», in *Revista do Pensamento Contemporâneo*, Vol.5, Ed. Teorema (1989).

Foster, Hal – *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.; MIT Press (1996).

Foucault, Michel – «Des espaces autres» (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars, 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, Octobre (1984), pp.46-49. Foucault, Michel – *Dits et Écrits* (1984).

Foucault, Michel – *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard (1975). Foucault, Michel - *Vigiar e Punir*, Metrópoles (1984).

Foucault, Michel - *Naissance de la Clinique – Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France (1963). Foucault, Michel (1963) -*O Nascimento da Clínica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária (1980).

Formaggio, Dino –*Arte*, Lisboa, Coleção Dimensões, Presença (1973).

Flanagan, Mary - *Critical Play, Radical Game Design*, Cambridge, Mass.; MIT Press (2009).

Flusser, Vilém – *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo, Duas Cidades (1978), pp. 12-18.

Flusser, Vilém – *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio D'Água (1998), p.13-16.

Flichy, Patrice - *The internet imaginaire*. Cambridge, MA, e London: MIT Press (2001/2007), pp. 121-122.

Gabriela Llansol, Maria – *O Livro das Comunidades*, Lisboa, Relógio D'Água (1999).

Gauthier, Alain (1998) - «O Virtual é Azul», in Bragança de Miranda, José (org.) – *Real Vs Virtual/RCL*, nº 25-26, Edição Cosmos (1998), p. 119.

Gil, José –*Monstros*, Lisboa, Quetzal Editora (1994).

Gil, José – *As Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água (1998).

Gil, José - «*Sem Título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água (2005), pp. 93-109.

Gil, José –*A imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio D'Água (1996).

Gianetti, Claudia (org.) –*Ars Telemática*, Lisboa, Relógio D'Água (1998).

Gianetti, Cláudia – «Arts Telemática: The Aesthetics of Intercommunication», in Weibel, Peter, Timothy Druckrey, *netcondition: art and global media*, Massachusetts: MIT Press (2001).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Gibson, William (1984) – *Neuromacer*, Editora Aleph (1991).

Goethe, J. W - *Viagem a Itália* (com prefácio de João Barrento), Lisboa, Circulo de Leitores (1992).

Goldin, Nan - *I'll be your mirror*, New York, Scallo Publishing (1996).

Goldberg, Roselee – *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro (2012).

Goldin, Nan - *The Devil's Playground*, Boston, Phaidon Press (2003).

Gomes Pinto, José - «Os limites da plasticidade. A arte e os seus meios», in *Arte e Comunicação*, José Augusto Mourão (org.), Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), nº 37, Lisboa, Relógio D'Água (2006/07), pp. 51-56.

Gusmão, Manuel – *Teatros do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho (2001).

Gutiérrez, L. C., (1997) - «Vídeo-Culturas y Ciber-Culturas: Profanado la pantalla, nuestra mente e nuestros cuerpos», Rekalde, in *Lo tecnológico em la arte. De la cultura vídeo a la cultura ciborg*, Barcelona: Vírus Editorial, pp. 25-41.

Grenberg, Clement – *Art and Culture: Critical Essays*, New York, Beacon Press (1978).

Hamburger, Jean - *A Filosofia das Ciências Hoje*, Lisboa, Fragmentos (1988).

Haraway, Donna – «A Cyborg Manifest: Sciense, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova Iorque, Routledge (1991). Também disponível em: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifest>.

Hagens, Gunther von. - *Body worlds. The anatomical exhibition of real human bodies*. Catalogue on the exibition, Heidelberg, Institut for Plastination (2002).

Hegel, G. W. F. (1835) – *Estética*, 7 vols, Lisboa, Guimarães Editores (1972-1980).

Heidegger, Martin – “La question de la technique”, in *Essais e Conférences*, Paris, Gallimard (1958).

Heidegger, Martin – *Língua de tradição e língua técnica*, Editora Passagens/Vega, Lisboa (1999).

Heidegger, Martin – «Pourquoi des poètes?», in *Chemins qui mènent nulle part*, Paris (1962), p. 236.

Heidegger, Martin (1936) - *Der Ursprung des Kunstwerks*, Frankfurt (1977).

Heidegger, Martin - *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70 (2000).



TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Hess, E.-Guerrilla Girl Power: «Why the art world Needs a Conscience», in Felshin, N.(ed.), *But is it Art?, The Spirit of the Art*, Seattle, Bay Press (1995).

Hélder, Herberto – *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assirio & Alvim (2006).

Hofmannsthal, Hugo Von – *Le poète et l'époque presente* (citado a partir de Gérard Dubey, in *Le lien social a l'ère du virtuel*, Paris, PUF (2001).

Hobbes, Thomas (1660) – *Leviathan*, Oxford, Oxford University Press (1999).

Husserl, Edmund, *Expérience et jugement*, Paris, PUF (1970), p. 37.

Huizinga, J. (1955) - *Homo Ludens*, Boston, The Beacon Press, p. 173.

Huisman, Denis - *L'Esthétique*, Presses Universitaires de France (1997).

Jeter, K. W (1998) – *Noir*, Londres, Orion Millenium (1999).

Jimenez, Marc – *La critique-crise de l'art ou consensus culturel?* Paris, Klincksieck (1995).

Jiménez, José – «Pensar o Espaço», in *Espaços*, José Bragança de Miranda/Eduardo Prado Coelho (org.), Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), nº 34 e 35, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2005).

Kant, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo* (introdução de António Marques), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (1992).

Kerouac, Jack – *Pela estrada fora*, Lisboa, Editora Ulisseia (1978).

Kerckove, Derrick de – *A pele da Cultura*, Lisboa, Relógio D'Água (1997).

Kittler, Friedrich A., - *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford University Press (1999).

Koselleck, Reinhart - *Le Règne de la Critique* (or. Kritik und Krise), Paris, Minuit (1979).

Koselleck, Reinhart - *Le Règne de la Critique (Kritik und Krise, 1959)*, Paris, Minuit (1979), pp.180-181. Koselleck, Reinhart. *Crítica e crise* (tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco), Rio de Janeiro, Contraponto (1999).

Kunst, Bojana - «quero partilhar-te – que me fazes? Aterrado e imóvel: o corpo íntimo», in Bragança de Miranda, José A./Teresa Cruz, Maria (org.) - *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002), p. 243.

Klossowski, Pierre. – *Un si funeste désir*, Paris (1963).

Klossowski, Pierre – *A Moeda Viva*, Lisboa, Antígona (trad. de Luís Lima), 2008.

Krauss, Rosalind – *Sculpture in the Expanded Field*, October, vol. 8, Sprint (1979), pp-30-44.

La Métrie – *O Homem-Máquina* (prefácio de Fernando Guerreiro), Lisboa, Ed. Estampa (1982).

Lacoue-Labarthe, Philippe, e Jean-Luc, Nancy – *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande*, Paris, Éditions du Seuil (1978).

Lafargue, Paul (1977) - *O Direito à Preguiça*, Lisboa, Teorema (2011).

Lapouge, G. – «O Éden e o Computador», in *Ecologia. Caso de Vida ou de Morte* (citação de Helena Varela Santos e Teresa Macedo Lima, in *O Reino dos Porquês/O homem do outro lado do espelho*, Porto, Porto Editora (1992), p.574.

Latour, Bruno – *Reassembling the Social. Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford (2005).

Laurel, Brenda – *The Art of Human-Computer Interface Design*, Addison-Wesley Professional (1994).

Lefebvre, Henri - *La production de l'espace*, Paris, Ed. Anthropos (1974).

Le Breton, David. - *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris (1990).

Le Breton, David – *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié (1999).

Le Breton, David - *Des Visages: Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié (2003).

Le Breton, David – *Signes d'identité: Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié (2002).

Le Breton, David - «O corpo enquanto acessório da presença. Notas sobre a obsolescência do homem», in Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais (org.), *Corpo, Técnica, Subjectividades*, Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), nº 33, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2004), pp. 67-81.

Lévy, Pierre - *Qu'est-Ce Que Le Virtuel?*, Paris, La Découverte/Poche (1998).

Lefebvre, Henri - *La Production de l'Espace*, Paris, Anthropos (1974).

Lispector, Clarice (1969) - *Uma Aprendizagem, ou o Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio D'Água (1999).

Louis Pradel, Jean - *L'Art Contemporain*, Paris, Bordas S.A. (1992), pp.6-11.

Lyotard, Jean-François – *A condição pós-moderna*, Rio de Janeiro, José Olympio (2000).

Lyotard, Jean-François – *Rudiments Paliens*, Paris, UGE (1977), p. 170.

Lopéz, Esther Moreno - *Tu cuerpo es um campo de batalha? Feminismo y política ciborg*. Espanha: Universidade Zaragoza (1998).

Lourenço, Eduardo – «Prefácio de Uma Viagem à Índia» in Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia. Melancolia Contemporânea* (um Itinerário), Lisboa, Editorial Caminho (2003-2010), pp. 14-25.

Machado, Arlindo - *Um microchip dentro do corpo*, São Paulo (2005). Artigo integralmente disponível em: <http://www.ekac.org/machado.html>.

Malabou, Catherine - *L'Avenir de Hegel - Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Vrin (1996).

Malabou, Catherine – *Plasticité*, Paris, Léo Scheer (2000).

Malabou, Catherine – *Que faire de notre Cerveau?*, Paris, Bayard (2004).

Mauss, Marcel - «Esboço de uma Teoria Geral da Magia», in *Sociologia e Antropologia*, Cosac & Naifi (2003).

Manovich, Lev – *The Language of New Media*, Cambridge/Mass., MIT Press (2000).

Manovich, Lev - «Espaço Navegável», in José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho (org.), *Espaços*, Revista de Comunicação e Linguagens (RCL), nº 34/35, Lisboa, Relógio D'Água (Junho de 2005), pp. 109-141.

Marquard, Odo (1987) – *Apologia del caso*, Bolonha, il Mulino (1991).

Marx, Karl; Engels, Friedrich (1848) - *Manifesto do Partido Comunista*, Lisboa, Edições do Avante (1997).

Merleau- Ponty, Maurice – *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard (1945).

Mèredieu, Florence de – *Arts et Nouvelles Technologies: Art Vidéo, Art Numérique*, Tours, Larousse (2005).

Millet, Catherine – *L' Art Contemporain en France*, Paris, Flammarion (1994).

Michaux, Henri - *Equador*, Lisboa, Fenda (1999).

Minsky, Marvin, e Harrison, Harry (1993). *The turing option (A opção de Turing)*, New York, Warner Books (1993).

Michaud, Yves - *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France (1997).

Monteiro, M.S.A – «Para além do corpo mecanicista: o pós-humanismo», in o *Corpo Digital e a Biotecnologia*, Vigésimo Sétimo Encontro Anual da ANPOCS (2003).

Mondzain, Marie-José – *A imagem pode matar?*, Lisboa, Passagens/Vega (2009), p.24.

Morse, Margaret - «What Do Cyborgs Eat?», in Bender, G. e Druckrey, T. (Org.) *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, Seattle, Bay Press (1994).

Moura, Vasco Graça - *Poesia Reunida*, Lisboa, Vol.1, Quetzal (2012).

Mourão, José Augusto - *A Sedução do Real* (Literatura e Semiótica), Lisboa, Coleção Vega/Universidade (1998).

Molder, Maria Filomena - *A Imperfeição da Filosofia*, Lisboa, Relógio D'Água (2003).

Morin, Edgar – *Pour Sourtir du XX Siècle*, F.Nathan, pp.341-342.

Nancy, Jean-Luc - *L'Expérience de la Liberté*, Paris, Galillée (1988).

Nancy, Jean-luc – *Corpus*, Paris, Éditions Métailié (2000).

Nazaré, Leonor - «Sobrevoando Mnémopolis», in Gil Heitor Cortesão – *Mnémopolis* (catálogo), Lisboa, CAMJAP (Fundação Calouste Gulbenkian), 2004, p. 13. Passagem retirada do vídeo «Dos dois lados do vidro», conversa entre Leonor Nazaré e Gil Heitor Cortesão, in Gil Heitor Cortesão – *Pintura 1996-2001*, Lisboa, Galeria Pedro Cera (2002).

Nietzsche, Friedrich – *Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa, Edições 70 (1988), p.36.

Nietzsche, Friedrich (1972) – *Seconde considération intempestive: De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion (1988).

Nietzsche, Friedrich Wilhelm - *A Gaia Ciência*, Guimarães Editores (2000), pp. 38-43..

Novalis – *Fragmentos*, Lisboa, Assírio&Alvim (1992).

Nora, Dominique – *Les Conquérants du Cybermonde*, Paris, Calmann-Lévy (1995).

Nozolino, Paulo – Revista Única/Expresso, #1996, Lisboa (29 de Janeiro de 2011), pp. 12-17.

Onfray, Michel - *Politique du Rebelle*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle (1997). Traduzido para Português como *A Política do Rebelde. Tratado de Resistência e de Insubmissão*, Lisboa, Instituto Piaget (1999).

Onfray, Michel – *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, Lisboa, Quetzal (2009).

Orlan - *Seduced and Abandoned*. Women's Art Magazine, nº 64 (1995).

Paillard, J. - *Réflexion sur l'usage du concept de plasticité en neurobiologie*, Journal de Psychologie Normale et Pathologique, nº 1 (1976), pp. 33-47.

Perniola, Mario – *L'Estetica del Novecento*, Lologna, Società Editrice il Mulino (1997).

Perniola, Mario – *A Estética do Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa (1998).

Prado Coelho, Eduardo - *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70 (1982), p.134.

Prado Coelho, Eduardo – «O Homem de Areia», *Público* (Mil Folhas), Lisboa, 24 de Fevereiro de 2001

Prado, Emili, e Franquet, «Convergencia digital en el paraíso tecnológico: claroscuros de una revolución», *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, FCSC, Bilbao (1998).

Rancière, Jacques – *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Edições do Orfeu Negro (2010).

Rella, Franco – *Pensar el Presente*, Madrid, Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, nº1 (1992).

Ryden, Kent - *Mapping the Invisible Landscape*, Iowa City, University of Iowa Press (1993).

Rodchenko, Aleksandr – *All that is solid melts into air: The social at the Berardo Collection*, Lisboa, Museu Colecção Berardo (2009/2010), pp. 1-3.

Rodrigues, Ana - «Artes Visuais», in Teresa Cruz, Maria e Henriques da Silva, Raquel (área da Arte) - *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*, Lisboa, CECL, Museu do Cão (2008/2010). Veja-se, a este respeito, a página <http://www.arte-coa.pt/>.

Rosenberg, Harold – «Desestetização», in Battcock, Gregory – *A Nova Arte*, São Paulo, Perspectiva (1986), p. 218.

Rosa, Jorge Martins – *No reino da ilusão: A experiência lúdica das novas tecnologias*, Lisboa, Vega (2000).

Rousseau, Jean-Jacques – *Os devaneios do caminhante solitário*, Lisboa, Cotovia (1989).

Ronnell, Avital – *Crack Wars. Literature, Addiction, Mania*, Lincoln, University of Nebraska Press (1992).

Rorty, Richard – *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge UP (1989).

Rötzer, Florian – «Mundos virtuais: fascínios e reacções», in *Real VS Virtual*, José Bragança de Miranda (org.) *Revista de Comunicação e Linguagens (RCL)*, nº 25-26, Lisboa, Edições Cosmos (1998), pp. 73-84.

Sebald, W.G (1998) – *O Caminhante Solitário. Em Memória de Robert Walser*, Lisboa, Teorema (2009).

Segalen, Victor – *O duplo Rimbaud*, Lisboa, Hiena Editora (1991).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Salen, K., Zimmerman, E., (2004) – *Rules of Play – Game Design Fundamentals*, Cambridge, Mass.; MIT Press (2004), pp. 40-41.

Sousa Santos, Boaventura – *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Lisboa, Afrontamento (1989).

Stelarc «Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a prótese, a robótica e a existência remota», in *A arte no Século XXI* (org. Diana Domingues, São Paulo, UNESP), 1998.

Stelarc, “*Extended-Body: Interview with Stelarc*”, Paolo Atzori e Kirk Woolford, Academy of Media Arts, Colónia, Alemanha, in Ctheory ( <http://www.ctheory.net>).

Shaeffer, Jean-Marie - *L'Art de L'age Moderne: L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (1992).

Shelley, Mary – *Frankenstein*, Porto Alegre, L & PM (1997).

Shaviro, Steven - «Ligações Perigosas: a ontologia das redes sociais», in Bragança de Miranda, José A., e Teresa Cruz, Maria (org.) – *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos (2002).

Shaw, Jeffrey e Groeneveld Dirk (1989) – *The Legible City*, Computer graphic installation (Manhattan version), Collection of ZKM-Medienmuseum, Karlsruhe, Germany. Trabalho disponível em [http://www.jeffrey-shaw.net/html\\_main/frameset-works.php](http://www.jeffrey-shaw.net/html_main/frameset-works.php) (acedido em Julho de 2013).

Shaeffer, Jean-Marie (dir.) – *Think Art: Theory and Practice Today*, Rotterdam, Witte de With (1998).

Shiller, Friedrich von – *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*, 2ª edição, São Paulo, EPU (1993).

Sloterdijk, Peter - *Ensaio Sobre a Intoxicação Voluntária*, Lisboa, Fenda (1999).

Sloterdijk, Peter – *A mobilização infinita. Para uma crítica da cinética política*, Lisboa, Relógio de Água (2002).

Stiegler, Bernard – *Le Technique et le Temps-2-La désorientation*, Paris, Galilée (1996).

Stiegler, Bernard – *A tecnologia Contemporânea: rupturas e continuidades*, in O império das técnicas, Ruth Schieps (org.), Campinas, Parirus (1996).

Styron, William – *Longa Caminhada*, Lisboa, Editorial Minerva (1964).

Sterling, Susan Fisher (org.), Women Artists – *The National Museum of Women in the Arts*, USA.

Steiner, George - *O silêncio dos Livros* (seguido de *Esse vício ainda impune*), de Michel Crépu, Lisboa, Gradiva (2005).

- Strauss, Botho – *Gedankenfluchten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (1999), p. 87.
- Schmidt, Siegfried; «Ciber como Oikos? Ou: Jogos sérios», in *Ars Telemática*, Lisboa (1998).
- Tabucchi, Antonio – *Sonhos de Sonhos*, Lisboa, Quetzal Editores (1998).
- Tavares M., Gonçalo - *Uma Viagem à Índia. Melancolia Contemporânea* (um Itinerário), Lisboa, Editorial Caminho (2010).
- Tolentino Mendonça, José - *O Estado do Bosque*, Lisboa, Assírio & Alvim (Janeiro de 2013), pp. 1-35.
- Touraine, Alain - *Crítica da Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, p.133.
- Tucherman, Ieda – *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega/Passagens (2004), pp. 18-94.
- Thoreau, Henry David – *Walden, ou a Vida nos Bosques*, Lisboa, Antígona (1999).
- Thoreau, Henry David – *A Desobediência Civil* (Defesa de John Brown), Lisboa, Antígona (2012).
- Thoreau, Henry David – *Caminhada*, Lisboa, Antígona (2012).
- Tuan, Yi-Fu - *Space and Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press (1977).
- Tulard, Jean, «Le Cinématographe», in *Come and Go: Fiction and Reality*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (22 de Novembro de 2007), pp.18-23.
- Urry, John - *Mobilities*, Cambridge e Malden, MA: Polity (2007).
- Urry, John - «The Consumption of Tourism», in *Sociology*, London, Sage (1990).
- Valente, Alves M., Barbosa, António (Org.) – *O Corpo na Era Digital*, Lisboa, Departamento de Educação Médica da Faculdade de Medicina de Lisboa (2000).
- Vattimo, Gianni (1985)- *O fim da Modernidade; Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós- Moderna*, Lisboa, Editorial Presença (1987).
- Vattimo, Gianni – *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio D`Água (1992).
- Vernant, Jean-Pierre – *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua* (a partir da versão corrigida de *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, F. Maspero, 1965), Barcelona, Ariel (1973).
- Virilio, Paul (1990) - *A Inércia Polar*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Ciência Nova (1993).

TESE DE DOUTORAMENTO REALIZADA POR EUSÉBIO ALMEIDA, EM CIÊNCIAS  
DA COMUNICAÇÃO (NA ESPECIALIDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES).

Virilio, Paul - *La Vitesse de Libération*, Paris, Galilée (1995). Virilio, Paul, - *A velocidade da Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água (2000), pp. 77-100.

Virilio, Paul – *L'espace critique*, Paris, Chistian Bourgois (1989).

Virilio, Paul – *Cibermundo. A Política do Pior*, Lisboa, Teorema (2000).

Weibel, Peter – *La Condicion Postmedial* (texto do catálogo da exposição “Condición Postmedial” realizada entre Fevereiro e Abril de 2006, no Centro Cultural Conde Duque, em Madrid (2006), pp. 6-15.

Weibel, Peter, Timothy Druckrey, *Net Condition. Art and global Village*, Karlsruhe: ZKM, MIT Press (2001).

Wiener, Norbert - *Cybernetics; or, Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, M.I.T. Press (1961).

Zhang, W.; Linden, DJ. (2003) – *The other side of the engram: experience-driven changes in neuronal intrinsic excitability*. Nat. Rev. Neurosci. (4), pp. 885-900.

Zizek, Slavoj (2002) – *Bem-vindo ao deserto de real*, Lisboa, Relógio D'Água (2006).



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. - Julius von Bismarck, *Fulgurator*, Alemanha (2007/2008)-----X  
(Site oficial de Bismarck, disponível em: <http://juliusvonbismarck.com/bank/>).